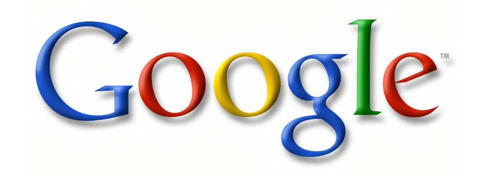
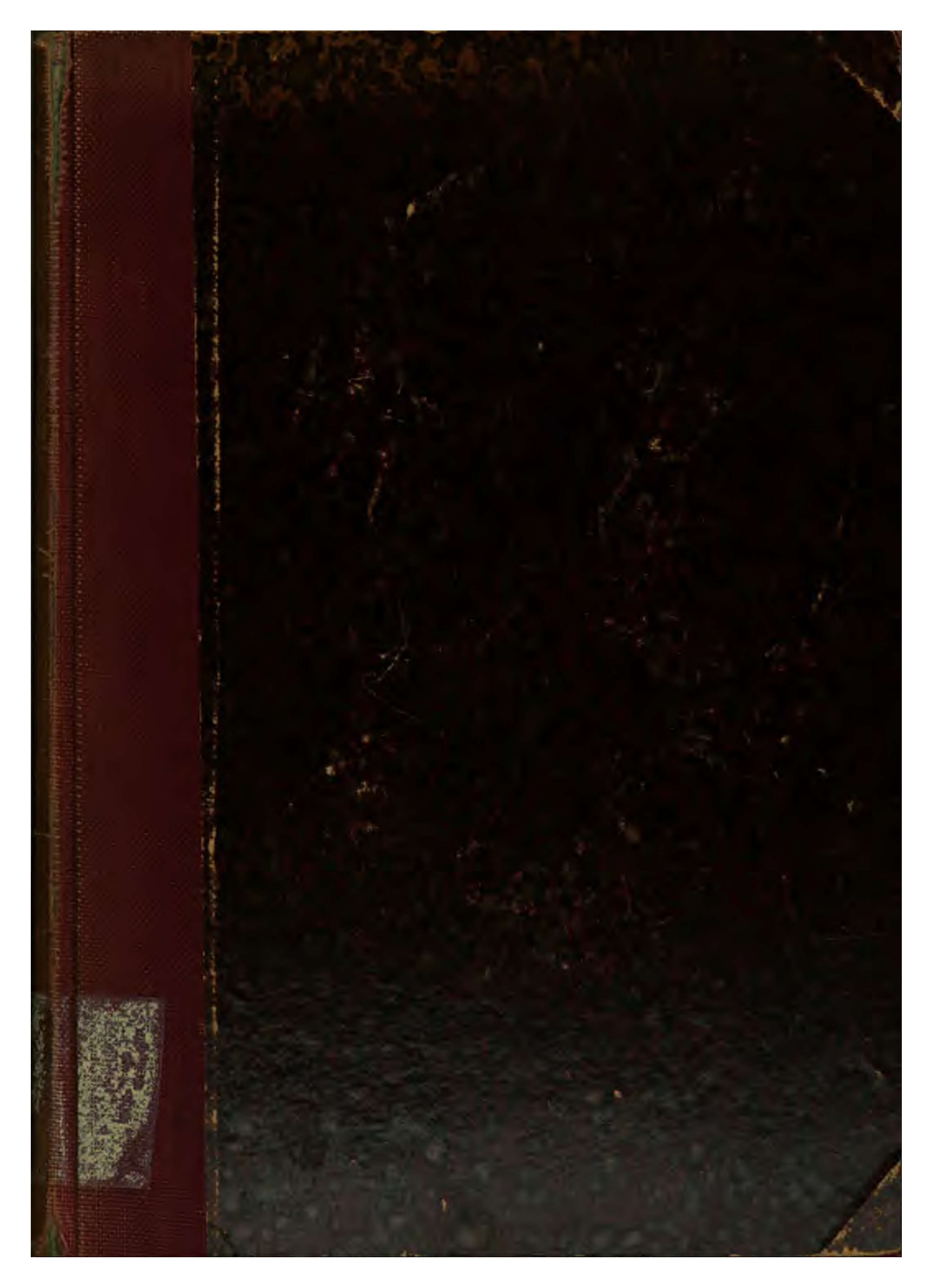




# Die
# Krisis im Kunstgewerbe.

## Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung

Unter Mitwirkung von

L. Bénédite, M. Bing, M. Dreger, O. von Falke, R. Kautzsch, P. Krohn, A. Kurzwelly, K. Masner, F. Minkus, H. Muthesius, E. Schwedeler-Meyer, F. Schumacher

herausgegeben von

**Richard Graul.**



Leipzig
Verlag von S. Hirzel
1901.

# Die Krisis im Kunstgewerbe.

# Die
# Krisis im Kunstgewerbe.

**Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung.**


Unter Mitwirkung von

L. Bénédite, M. Bing, M. Dreger, O. von Falke, R. Kautzsch,
P. Krohn, A. Kurzwelly, R. Masner, F. Minkus, L. Muthesius,
E. Schwedeler-Meyer, F. Schumacher

herausgegeben von

**Richard Graul.**



LEIPZIG
Verlag von S. Hirzel
1901.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

# Vorwort.

Die in diesem Bande vereinigten Studien — bei deren Redaktion Herr Dr. Ernst Schwedeler-Meyer in Köln behilflich gewesen ist — verfolgen den Zweck, einen kritischen Ueberblick über die Lage der modernen Bewegung im Kunstgewerbe zu geben. Ist auch bei den einzelnen Bearbeitern der Standpunkt der Beurteilung ein verschiedener, so begegnen sich doch alle Autoren in der Freimütigkeit des Urteils und in der klaren Erkenntnis der künstlerischen Aufgaben und Ziele unserer gewerblichen Kunst. Eine erschöpfende Bearbeitung aller gewerblichen Gebiete, wie ein alle Nationen gleichmässig berücksichtigender Umblick war nicht beabsichtigt. So konnte von einer selbständigen Bearbeitung der belgischen, holländischen und nordamerikanischen Verhältnisse*), die gelegentlich im Buche gestreift sind, abgesehen werden. Einige Aufsätze des zweiten Teiles sind im wesentlichen unter dem Eindruck der Pariser Weltausstellung entstanden, doch hat die jüngste Entwicklung das in ihnen niedergelegte Urteil in nichts entkräftet.

Die Stichproben, die wir bringen, geben ein deutliches Bild von der gegenwärtigen künstlerischen Krisis und reichen hin, die Forderungen zu begründen, an deren Erfüllung eine Gesundung der Kunst im Gewerbe geknüpft scheint. In einem Punkte treffen alle diese Forderungen zusammen: in dem Verlangen nach einer gesteigerten Erziehung des Volkes zur Kunst — und damit bringen diese Studien einen Beitrag mehr zur Beurteilung und Lösung der alle Welt bewegenden Kunsterziehungsfrage.

Leipzig, im November 1901.

**Richard Graul.**

---

*) Näheres darüber findet man bei S. Bing, la Culture Artistique en Amérique, Paris 1896, und über Belgien in Van de Veldes Schriften.

# Inhalt.

## Erster Teil.

### Betrachtungen über die Entstehung und die Entwicklung der neuen Richtung in verschiedenen Ländern.

## Zweiter Teil.

### Die neue Richtung auf verschiedenen Gebieten der Kunst und des Gewerbes.

# Erster Teil.

## Betrachtungen über die Entstehung und die Entwicklung der neuen Richtung in verschiedenen Ländern.

# England.

Von Hermann Muthesius in London.

In England ist die neue Kunstbewegung von der Entwicklung des Hauses nicht zu trennen. Sie ist aus dem Bedürfnis der Umgestaltung des Hauses entstanden, sie findet ihren Angelpunkt im Bau und in der Ausstattung des Hauses, und ihre besten Ergebnisse werden heute nicht auf Ausstellungen oder in Kunsthandlungen angetroffen, sondern im englischen Hause.

Und noch eine andre Eigentümlichkeit der englischen neuen Kunstbewegung muss hier an die Spitze gestellt werden. Das Moderne hat sich in England nicht etwa im Gegensatz zur geschichtlichen Tradition, sondern mehr oder weniger ungewollt aus ihr heraus entwickelt. Keiner der englischen Künstler, die die neue Richtung begründeten, hat sich auf den Standpunkt gestellt, die geschichtlichen Formen grundsätzlich zu vermeiden und neuerfundene an deren Stelle zu setzen.

Hierin vor allen Dingen liegt der grosse Unterschied zwischen den Ausgängen, die man damals, als die grosse Neubelebung der gewerblichen Künste in England eintrat und die man auf dem Kontinent vor kurzem nahm, als hier das Losungswort der neuen Kunst ausgegeben wurde. Betrachten wir das Lebenswerk der beiden Begründer der heutigen modernen häuslichen Kunst in England, William Morris' und des Architekten Norman Shaw, so wird dies auf den ersten Blick klar. Der erste gehörte durchaus zu der Künstlergruppe der überzeugten Gotiker. Sein gotischer Eifer ging, beiläufig bemerkt, sogar bis zur Blindheit für jede andre Kunstleistung, die Renaissance hielt er für den schmählichsten Verfall der Kunst und war selbst so kurzsichtig, in sozialer Beziehung mittelalterliche Zustände heraufbeschwören zu wollen. In letzterer Hinsicht teilte er das tragische Schicksal mit Ruskin (der diese Ansichten

zuerst verkündet hatte), die beste Kraft seiner reiferen Jahre an die fruchtlosen Versuche zu verschwenden, unter der Arbeiterbevölkerung in diesem rückwärts blickenden Sinne zu wirken. Morris' ganzes Lebenswerk fusste auf dem Mittelalter und seine Kunst ging aus dem engen Anschluss an die gotische Handwerkskunst hervor. Was er und auch Ruskin wollten war eine Bekehrung der Welt zur Kunst überhaupt, von einer modernen Kunst im Gegensatz zu der geschichtlichen war bei keinem von beiden die Rede, dieser Gedankengang lag ihnen vollständig fern. Aehnlich verhielt es sich mit Norman Shaw, demjenigen Architekten, den man aus dem Dreigestirn Philip Webb, Eden Nesfield und Norman Shaw wohl als den bedeutendsten und erfolgreichsten hervorheben und als den Begründer der modernen Hausbaukunst bezeichnen kann. Sein grosses Lebenswerk beruht darin, den beiden Missbildungen, die sich damals unter dem Schutze der Stilbestrebungen mit Behagen in England breit machten, der italienischen Villa und dem gotischen Hause den Garaus gemacht und die schlicht bürgerliche Baukunst, wie sie im achtzehnten und siebzehnten Jahrhundert ohne irgend welche künstlerische Prätension ausgeübt worden war, an ihre Stelle gesetzt zu haben. Man nannte das, was er einführte, Queen Anne, in Wirklichkeit war es ein Zurückgehen auf die natürliche Bauweise, wie sie innerhalb der Unterschicht des kleinbürgerlichen Hausbaues seit Jahrhunderten geherrscht hatte und erst durch die Stilmacherei des neunzehnten Jahrhunderts von ihrem Platz verdrängt worden war. Auch er hatte also keinesfalls das Bestreben, sich in einen Gegensatz zu der geschichtlichen Ueberlieferung zu stellen, vielmehr hat er bei jeder Gelegenheit betont, dass nur in einer gesunden und natürlichen Tradition das Heil für eine gesunde Gegenwartskunst gesucht werden könne.

In einer Beziehung aber waren auch diese damaligen englischen Ausgänge von Anbeginn modern, nämlich indem sie den unsachlichen, unter dem Vorwand der Stile getriebenen Aufmachungen, in denen sich die Mehrzahl der Architekten gefielen, den Krieg erklärten und die vernünftige Sachlichkeit an ihre Stelle setzten, indem sie allen falschen und unechten Pomp einer künstlerisch verblendeten und bis zur Unempfindlichkeit heruntergekommenen Zeit beseitigten, indem sie die reine Werkmässigkeit, die Echtheit an Material und Ausführung zu ihrem Leitsatze machten, der Farbe einen entscheidenden Einfluss gewährten und den Forderungen der in jedem Einzelfalle

vorliegenden besondern Bedingungen durchaus den Vortritt in ihrem Programm einräumten. Traten aber so die Männer, die die moderne englische Kunst damals zu gestalten begannen und darauf in einem fruchtreichen Lebenswerke ausbauten, jeder Gegenwartsforderung offenen Sinnes gegenüber, so musste das Ergebnis von selbst ein modernes werden, ganz unabhängig von der besondern Formensprache, die man wählte, vorausgesetzt, dass diese letztere nicht die rein sachlichen Gestaltungskräfte überwucherte. Das letztere war nicht nur bei den Klassicisten der Fall gewesen, sondern auch bei den Neugotikern, die in ihrem rein formalistischen Bestreben dem Wohnhaus, für das sie mittelalterliche Vorbilder nicht hatten, ein absurdes Kleid aus destillierten Kirchenformen aufgenötigt hatten. So lag damals der merkwürdige Fall vor, dass man sich in der neubegonnenen bürgerlichen Baukunst mit ein und derselben Begründung gegen zwei so verschiedene Künstlergruppen wie die Klassicisten und die Gotiker wenden musste, um auf einen vernünftigen Standpunkt zu gelangen. Und das allermerkwürdigste war, dass man eigentlich nur ein Programm durchzusetzen hatte, das ebensogut mindestens jeder Gotiker hätte unterschreiben können. Der Kampf, der sich damals in der häuslichen Baukunst abspielte und dessen Ergebnis das jetzige englische Haus geworden ist, war eben kein Kampf von Stil gegen Stil, wie die meisten Kunstkämpfe im neunzehnten Jahrhundert, auch nicht ein Kampf eines neuen gegen die alten Stile, sondern ein Kampf gegen den Stil überhaupt, ein Aufbäumen der gesunden Vernunft gegen die Stilmacherei, die die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts so sehr in Fesseln gehalten hat.

Dass die beiden genannten Männer, William Morris und Norman Shaw, obgleich unter verschiedenen Traditionsvoraussetzungen arbeitend, auf genau dasselbe Ziel lossteuerten, ist dabei bezeichnend genug. Morris war, wie gesagt, bis zur letzten Faser überzeugter Gotiker, Norman Shaw hatte seinerseits die Gotik überwunden und wollte an das bürgerliche Barock der vorigen Jahrhunderte anknüpfen. Aber beide waren kraftvollste Gegenwartsnaturen und obgleich jeder mit den Füssen auf dem Boden einer bestimmten Traditionsauffassung stand, konnten sie sich in freier Gegenwartsarbeit, die ja beiden dieselben Bedingungen stellte, die Hände reichen und vereint an ein und demselben Lebenswerk schaffen.

Was die junge Queen-Anne-Architektenschule im Sinne dieser

Tradition wollte, war im Grunde nur die Wiederaufnahme einer durchaus natürlichen, von dem Stiltreiben unberührt gebliebenen, nationalen Bauweise. Das Nationale, Heimische war das Bezeichnende an ihrem Streben. Das Natürliche wurde in der Anpassung an die örtlichen Material- und Arbeitsbedingungen, in der einfachsten, werklich gegebenen Gestaltung und in der strengsten Berücksichtigung der rein sachlichen Programmpunkte gesucht. Als Baustoff wählte man daher das, was in dem betreffenden Landgebiet gerade am nächsten lag, im Süden von England Ziegel, in der Mitte neben Ziegel das seit Jahrhunderten geübte Fachwerk, im steinreichen Norden Werk- oder Bruchstein. Jedes Material hatte in seiner natürlichen Farbe zu wirken, besonders gewann man dem roten Ziegel einen ganz besondern Reiz ab, der ja auch in der saftig-grünen englischen, wie ein grosses Gartenbild anmutenden Landschaft aufs beste durch Farbengegensatz wirkt. In der Gestaltung des Hauses wurde das aus der einfachsten Zimmermannstechnik sich ergebende Satteldach wieder zu Ehren gebracht, und zwar mit der zwar klar ausgesprochenen, aber nicht übermässigen Neigung, die in der nachgotischen Zeit geübt wurde. Da die englische Kaminfeuerung für jeden Kamin ein besonderes, weites Rohr erfordert und sich hieraus mächtige Schornsteinkästen ergeben, so zögerte man natürlich nicht, diese in die Erscheinung treten zu lassen und zu einem besondern, sogar einem Lieblingsmotiv der Hausbaukunst zu machen. Auch hierfür bot die alte bürgerliche Kunst übrigens treffliche Vorbilder. In der Grundrissanlage wurden die aus dem Palazzo abstrahierten grossartigen Achsen, in deren System seit der Herrschaft des Klassicismus die bescheidensten Bürgerhäuschen gezwängt worden waren, ihres Amtes enthoben, wodurch man nun plötzlich ganz frei in der Gestaltung war und allen Ansprüchen der Wohnlichkeit und Bequemlichkeit, allen Forderungen, die sich aus der Lage des Bauplatzes zum Gelände, aus den Himmelsrichtungen u. s. w. ergaben, mit Leichtigkeit nachkommen konnte. Im Aufbau ergab sich aber dann von selbst ein malerisches Gebilde, wobei übrigens gleich betont werden muss, dass man ein solches in England nie künstlich sucht und viel eher auf Einfachheit als auf Vielgestaltigkeit des Aufbaues ausgeht. Denn das »künstliche Wildmachen« einer Baumasse läuft einer gesunden Kunstauffassung ebenso zuwider als das Stilmachen.

Im allgemeinen lässt sich der Wechsel in der Auffassung des Hauses, der damals eintrat, vielleicht so ausdrücken, dass an Stelle

des Palazzo-Ideals einerseits, und des Burgenideals anderseits, die bis dahin geherrscht hatten (die Einflüsse der Neugotik auf das englische Haus waren übrigens trotz aller in dieser Richtung gemachten Anstrengung verhältnismässig gering geblieben), das Ideal der Hütte einsetzte. Man wollte jetzt die »cottage«, einen Unterschlupf; und man verband damit nun den ganzen Zauber, dessen sich jeder aus seiner eignen Kindheit erinnert, als er sich im Spiel in Scheune und Schuppen Hüttchen zurechtmachte. Man ging dazu über, das Haus im ganzen breit gelagert und niedrig zu gestalten, mit beherrschendem Dach, den Eingang traulich, fast gedrückt. Von dem wohnlichen Innern erzählten kleine, bleiverglaste Fenster, für jedes Zimmer in je einer Gruppe angeordnet, weitbauchig sich herausdehnende Erker liessen die Behaglichkeit des Wohnzimmers erraten, aus dem mächtigen, hoch herausragenden Schornstein dampfte der Rauch des traulichen Kaminfeuers. Das Ganze lag in einem Garten voller Blumenbeete und üppigen Sträucher, eher von der Strasse abgerückt und dieser den Rücken, das heisst die am wenigsten ausgebildete Seite, zukehrend. Das eigentliche Gesicht des Hauses wurde den breiten, sich rückwärts ausdehnenden üppigen Rasenflächen zugewandt, auf die sich die Wohnzimmer des Erdgeschosses direkt erschlossen. — Das Haus hörte auf, ein abstraktes Kunstwerk (mit der bisher als unerlässlich angesehenen Wirkung gegen die Strasse hin) sein zu wollen, es wurde eine künstlerische Gestaltung des Wohnbedürfnisses.

Soweit das Aeussere des Hauses, das man damals erstrebte und das als Ergebnis der Queen-Anne-Richtung entstanden ist und bis heute in England der herrschende, ja alleinige Typus ist. Die letzten drei Jahrzehnte haben an seiner Ausbildung bis zu der Kunstleistung gearbeitet, die es heute darstellt. Aus allen Vorstädten und aus allen Teilen des Landes grüssen uns diese frischen, traulichen, farbig und heiter in der Landschaft sitzenden Häuser, eine Blüte im Hausbau darstellend, mit der England in unsrer heutigen Kultur einzig dasteht und ein Zeugnis der modernen Kunst, wie es schöner und sachlicher nicht gedacht werden kann.

Und was geschah unterdessen im Innern des Hauses? Zu dessen vollkommener Umbildung bis zu der Form, die das künstlerische Haus heute in England hat, gehörten noch stärkere Triebfedern, als zu der Umbildung des Aeussern, weil hier das Kunstbegehren des Einzelnen, nicht die führende Hand des Architekten den Ausschlag

geben musste. Auf die Anfänge der Einflüsse einzugehen, die das heutige Ergebnis bewirkten, ist hier nicht der Ort. Es sei nur bemerkt, dass sie ganz vorwiegend litterarischer Art waren und mit dem Enthusiasmus zusammenhingen, den die Schriften Carlyles, vor allem aber diejenigen Ruskins hervorriefen und mit der Wirkung, die diese Schriften, ganz besonders die des letzteren, auf die englische Denkweise ausübten. Morris war der Mann, der auf dem Boden dieser Denkweise praktisch zu wirken begann. Er wirkte durchaus umwälzend, sowohl in der allgemeinen Ausstattung des Hauses, als auch in einer ganzen Reihe von Einzelgebieten des Kunstgewerbes, die sich auf das Haus bezogen. Da er sich nicht von den Handwerkern und Fabrikanten abhängig machen wollte und konnte, vertiefte er sich durch eigenes Lernen der Elemente des Berufs persönlich in jedes einzelne Gewerbe und liess alles, was er brauchte, in eigenen Werkstätten herstellen. In jedem Falle hielt er an der Handarbeit und an der mittelalterlichen Arbeitsweise fest. Seine ersten Innenausstattungen sind ganz aus mittelalterlichem Geiste diktiert. Sie sind und wollen dabei zwar nicht »korrekt« gotisch sein, denn Morris war eine zu kraftstrotzende Persönlichkeit, um Stilübungen in der äusserlichen Weise der meisten damaligen Architekten zu treiben, aber sie besitzen die Kraft, Farbigkeit und sehnige Straffheit der gotischen Handwerkskunst, sie verkörpern genau das, was Ruskin so dringlich in seinen Schriften gefordert hatte. Auf dem Boden, den Ruskin vorbereitet hatte, wuchsen durch und neben Morris noch eine Reihe andrer Gewerbekünstler empor, die zunächst alle noch im gotischen Werkmannssinne schufen und für die namentlich auch der eifrig betriebene, von dem Architekten Sedding in künstlerisch freiere Bahnen gelenkte Kirchenbau Arbeit die Menge brachte. Erst die Generation, die nach Morris kam, näherte sich allmählich der Auffassung, moderne Formen zu entwickeln, wogegen aber auch von den Alten, die im Laufe der Jahre schon von selbst auf ähnliche Wege gekommen waren, niemand etwas einzuwenden hatte, solange nur der echt werkmännische, konstruktive Geist und die Aufrichtigkeit künstlerischer Gesinnung beibehalten blieben, ohne die man keine Leistung in dem Morrisschen Lager anerkannte. In den achtziger Jahren war die Zahl der Anhänger der neuen Grundsätze, auf die, wie hier nur nebenbei bemerkt werden kann, auch die Kunstgemeinde der Präraffaeliten eingeschworen war, so angewachsen, dass Morris die Vereinigung Art

Workers Guild gründen konnte, die seitdem das Rückgrat der ganzen Bewegung geblieben ist. Vom Jahre 1888 an fanden die berühmten kunstgewerblichen Schaustellungen, die Arts-and-Crafts-Ausstellungen statt, die nun auch der weiteren Welt von der neuen Kunst Kunde gaben, welche in aller Stille im Schosse Englands gereift war und nun, wie es schien, bereits in vollendeter Form auftrat. Die Zeitschrift »The Studio« verbreitete sodann die neuen Ideen über die ganze Welt.

Dieser historische Werdegang, das Entstehen der neuen englischen Kunst aus den eigentümlichen in England vorliegenden Bedingungen heraus musste hier Erwähnung finden, weil ohne eine Kenntnis desselben die heutige Lage der neuen Kunst nicht zu verstehen ist. Um es noch einmal auszusprechen, ging hier die neue Bewegung keineswegs davon aus, den historischen Formen der alten Kunst neue, selbstentwickelte entgegenzusetzen. Das Grundmotiv der ganzen Bewegung war lediglich das, einer wahren, echten Kunst wieder die gebührende Stellung im Geistesleben der Menschheit zu verschaffen, das Begehren nach Kunst im breiteren Volke zu erwecken, den Sinn der durch das Fabrikzeitalter künstlerisch entarteten Menschheit des neunzehnten Jahrhunderts wieder der Kunst zu öffnen. Die ganze Bewegung war eine volkserziehende, und das wirkliche Erziehungswerk im Sinne einer Handwerkskunst, verkörpert durch die über das ganze Land verbreiteten, in Abhängigkeit von dem South-Kensington-(jetzigen Victoria- und Albert-) Museum stehenden Kunstgewerbeschulen, auf die noch zurückzukommen sein wird, spielte denn auch in ihr eine der wichtigsten Rollen. Dass im Laufe der Zeit sich von selbst Veranlassung ergab, neuzeitliche Formen zu entwickeln, war ein Umstand von zweiter, nicht von erster Bedeutung. Was aber von ausschlaggebender Bedeutung war, ist die grundsätzliche Betonung derjenigen künstlerischen Auffassung, die die historische Kunst am reinsten in der nordisch-mittelalterlichen Kunst ausgedrückt hat, nämlich die der Werklichkeit, Sachlichkeit und Natürlichkeit und daher der Individualisierung nach den Sonderumständen. Daraus folgt von selbst, dass sich die ganze Bewegung in einem ausgesprochenen Gegensatz gegen die aus der Antike abgeleitete Kunstanschauung bewegen musste, die ja von dem Künstler verlangt, dass er sich dem als unbedingt bindend anerkannten Allgemeinschönheitsideal unterordnet. So gab sich, und das ist das Wichtigste an ihr, die Bewegung als eine ausgesprochen nordische, germanische, im

Gegensatz zu der klassischen stehende zu erkennen, und so bedeutet ihr Sieg, der in Anbetracht der weiten Einflusssphären, die diese Kunst jetzt gewonnen hat, heute als unbestritten gelten kann, den Sieg germanischen Geistes über romanischen auch in der Kunst, eine Ueberwindung der absoluten Herrschaft der Antike über die nordischen Völker, denen, das muss festgehalten werden, ihrer natürlichen Veranlagung nach ein andres Kunstideal mitgegeben ist. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt diese Bewegung, die im letzten Grunde auf die romantische Geistesbewegung des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts zurückreicht, eine geschichtliche Bedeutung allerersten Ranges, sie bezeichnet wahrscheinlich einen neuen Ausgang von der allergrössten Tragweite. Aber das wesentliche an ihr bleibt auch hier, und hier erst recht, der Geist der Bewegung, nicht der Umstand, ob sie durchaus neuerfundene Formen an die Stelle der überlieferten setzen will.

Nach diesen allgemeinen Auseinandersetzungen wird es leichter sein, den heutigen Stand der englischen neuen Bewegung zu verstehen und vielleicht wird sich auch ein gewisser Gegensatz, in den sie namentlich seit dem Entstehen der heftig emporschnellenden kontinentalen Bewegung getreten zu sein scheint, aufklären, von dem weiterhin noch zu reden sein wird. Um zunächst auf die Ausstattung des englischen Hauses zurückzukommen, so geschahen auch hier die Umbildungen ganz allmählich und keineswegs mit dem Grundsatze, unter allen Umständen neu erfundene Formen einzuführen. Es galt auch hier vornehmlich ein Reinigungswerk an dem Wust und den Anhäufungen von fabriziertem, unter der Maske von Kunst auftretendem Kleinkram vorzunehmen, der sich in den Wohnungen der Menschen des neunzehnten Jahrhunderts eingefunden hatte. Es musste zunächst zur Einfachheit zurückgekehrt und mit der bisherigen Anfüllung der Wohnungen geräumt werden. Der Tapezier und der Fabrikant jenes mit gepressten Ornamenten überladenen Hausrates, die dem Wohnbedürfnis dieser Menschen genügt hatten, mussten fern gehalten werden, erst dann konnte man daran denken, an die Neuherrichtung der Wohnung zu gehen. Für diese galt es nun allerdings alles selbst zu schaffen, Stoffe, Tapeten, Möbel. An Stoffen und Tapeten schuf bekanntlich Morris eine Reihe unübertrefflicher Werke auf der Grundlage des gotischen Flachmusters, aber doch im Empfinden neuzeitlich. Diese Stoffe von Morris gehören noch heute zu dem besten, was überhaupt in England in der neuen Kunst ge-

leistet worden ist, sie sind, an und für sich von höchster Eindrucksfähigkeit und durchaus und unmittelbar künstlerisch überzeugend, noch heute die begehrtesten Stoffe in England und sind bisher künstlerisch nicht annähernd je wieder erreicht worden. Ja ihr Einfluss ist auch im stilbildenden Sinne insofern ganz gewaltig gewesen, als sie bewirkten, dass das Pflanzenstudium zu dem Hauptunterrichtsfache auf sämtlichen englischen Kunstgewerbeschulen gemacht wurde und das Ableiten von Flachmustern aus der Pflanze seitdem geradezu das Leitmotiv des gesamten kunstgewerblichen Unterrichts in England geworden ist. Diese echten, überzeugenden Leistungen Morris' riefen das heutige englische stilisierte Pflanzenflachmuster hervor, das die neuenglische Kunst so sehr beherrscht. Was auch seitdem im Flachmuster weiter geleistet worden ist, ist in dieser bestimmten Richtung geschehen, die keine andere Tendenz neben sich aufkommen lässt und so zwar zur Einseitigkeit, dafür aber auch zu meisterhafter Vollkommenheit geführt hat. Diese Stoffe wurden übrigens, beiläufig bemerkt, ein Hauptexportartikel, mit dem England die ganze Welt versorgte und heute noch versorgt, und so lehrten sie zum ersten Male unzweideutig die an den leitenden Stellen so selten erkannte Wahrheit, dass die Kunst auch eine grosse wirtschaftliche Bedeutung haben kann.

Stilistisch ist nach Morris auch in diesem Stoffmuster, mit dem das Tapetenmuster in eine Klasse fällt, eine etwas freiere Gestaltung eingetreten, deren heutiger hervorragendster Vertreter Voysey ist. Aeusserlich führte er einige Bestandteile in die Ornamentik ein, die so häufig wiederkehren, dass man Voysey an ihnen erkennen kann: die Bäumchen- und Vogelmotive. Gegenüber den gleichmässig gefüllten Flächen der Morris'schen Stoffmuster fasst er die Massen des Ornaments mehr zu Gruppen zusammen und giebt seinen Stoffen so einen ausgesprochen modernen Anstrich. Innerlich steht er natürlich ganz auf Morris' Schultern. Er ist nach Morris der Führer im englischen Stoffmuster geworden, ohne dass seine Leistungen indes an den hohen Ernst der Morris'schen Kunst heranreichten.

Neben der Bereicherung, die die grosse Menge neuartiger Stoffe und Tapeten dem englischen Hause zuführte, ist noch auf die unendliche Reihe von fein abgestimmten einfarbigen Stoffen hinzuweisen, um deren Einführung sich namentlich das Haus von Liberty verdient gemacht hat. Die aparten Farben, die dieses Haus auf den Markt brachte, gebrochen, ohne stumpf zu sein, lebhaft, ohne zu schreien

und im ganzen eine wohlthuende Verfeinerung des Empfindens, bei Bevorzugung entschieden heller Töne bekundend, haben auf den öffentlichen Geschmack in England einen bedeutenden Einfluss ausgeübt. Dabei wurde auch in der Art dieser Stoffe manches neue geboten, namentlich übte hier Indien seinen Einfluss durch jene musselinartigen Gewebe, welche jetzt für Vorhänge, mit kleinen eingewebten Mustern versehen, oder auch zart gefärbt, die weiteste Verbreitung fanden.

Der Einführung dieser lichteren Stoffe kam besonders diejenige Richtung zu gute, die sich mit der Reorganisation der Innenausstattung sehr bald einfand und seitdem in immer grösserem Masse Geltung verschafft hat: die Räume heller und heller zu gestalten.

So ist es bezeichnend, dass die schweren Stoffgardinen von früher allmählig verschwanden und leichten Zuggardinen Platz machten. Dies hing zusammen mit der Wahl kleinerer Fenster, deren ganzes Licht man auszunutzen bestrebt war. In Bezug auf die Gesamtbehandlung der Räume machten sich starke Unterschiede je nach der Bestimmung des Raumes geltend, sodass z. B. die Schlafzimmer ganz und gar hell, oft ganz weiss gehalten wurden, während das Speisezimmer zunächst dunkler blieb. Am auffallendsten war das allmählige Hellerwerden im Hauptraum des Hauses, dem Wohn- und Gesellschaftszimmer (drawing-room) zu bemerken. Hier ging die Zeitbewegung soweit, dass beispielsweise das Oelgemälde seinen dortigen Platz als Wandschmuck dem in der Wirkung helleren Aquarell abtreten musste.

Als Wand- und Deckenverkleidung griff man mit grosser Vorliebe zu den alten Motiven des 16. bis 18. Jahrhunderts zurück, indem man die Wände in reicheren Beispielen mit Täfelung bis Frieshöhe versah, die Decken aber mit jenem regelmässigen Muster in Stuck schmückte, das dem früheren englischen Hause eigentümlich war. In einfacheren Fällen wurde die Decke durch Holzleisten in regelmässige, weiss stehen bleibende Felder geteilt, in noch einfacheren mit einer besonders für solche Fälle fabrizierten Tapete beklebt. Die Holzverkleidung der Wände geschah immer in der gotischen Einteilung in quadratische kleine Felder, wobei das Profil zwischen Rahmen und Füllung eine ganz unauffällige Rolle spielte und die Füllung, ein glattes Brett, nur ganz flach vertieft sass. Statt der anspruchsvollen architektonischen Wirkung der Renaissance-Paneele ging man also auf eine bescheidene Flächenwirkung zurück. Diese Holzverkleidung wird, namentlich in Schlafzimmern und im Ge-

sellschaftszimmer, jetzt zumeist weiss gestrichen. Der Fries erhielt ein Tapetenmuster nach besonderer, dem Zweck angepasster Zeichnung, oder eine friesartige Bemalung, oder, was heute das häufigste ist, ein Schablonenmuster. In besseren Beispielen, namentlich in vielen von Morris ausgestatteten Häusern, wurde der Wandteppich wieder zur Geltung gebracht, der im vornehmen englischen Landhause der elisabethischen Zeit die selbstverständliche Wandbekleidung war. Für den Fussbodenbelag, für den in England in allen Räumen der den ganzen Boden bedeckende Teppich zwingend ist, sorgte Morris durch Herstellung eigener Knüpfteppiche, die meist ein in abgetönten, aber durchaus frisch wirkenden Farben gehaltenes Rankenwerk aufweisen, im übrigen nicht zu des Meisters besten Leistungen gehören. Neuerdings sind sowohl einfarbige als neuartige, regelmässig gemusterte gewebte Teppiche auf den Markt gekommen, welche, obzwar als Marktware auftretend, künstlerischen Ansprüchen ziemlich weitgehend genügen. Der einfarbige Teppich gewinnt immer mehr den Vorzug, namentlich als Grundlage für kleine, an bevorzugten Stellen aufzusetzende Farbenteppiche. In letzteren haben einzelne Künstler, namentlich F. Brangwyn, hervorragendes geleistet.

Fand so im Auf- und Ausbau des modernen englischen Hauses, obgleich überall Anknüpfungen an die alte bürgerliche Bauweise vorlagen, doch eine im gewissen Sinne neuzeitliche Umbildung statt, so ist dies in Bezug auf die Ausstattungsstücke, vor allem die Möbel, weit weniger der Fall gewesen, als man gemeinhin annimmt. Hier hatte Morris, als er an die Neugestaltung des inneren Hauses ging, zwar auch aufzuräumen, und zwar hauptsächlich unter den mit Theatergotik überzogenen, plumpen Möbeln, mit denen die neugotische Architektenschule das englische Haus beschenkt hatte, allein was er an dessen Stelle setzte, war nur in geringer Ausdehnung neuartig. Der Hauptsache nach kam auch er schon auf das bürgerliche Möbel des vorigen Jahrhunderts zurück, ein Weg, den seine Nachfolger mit noch grösserer Entschiedenheit einschlugen. Zwar hat Morris neuartige Tische, Schränke und Stühle gezeichnet, und auch auf den später folgenden Arts- and-Crafts-Ausstellungen bildeten solche Möbel einen Teil der Vorführungen, zwar geht das Bestreben einiger moderner Künstler auch heute noch darauf aus, neuartige Möbelformen zu entwickeln; aber einmal erheben sich derartige neue Möbel selten über die Stufe des Primitiven und Bäurischen hinaus, dann aber spielen sie im heutigen englischen Hause auch nur eine

verschwindend geringe Rolle. Das heute herrschende englische Möbel ist eine Wiederholung des Sheraton-Möbels, nachdem durch ein oder zwei Jahrzehnte das Chippendale-Möbel bevorzugt worden war. Dabei ist selbstverständlich eine gewisse Modernisierung an diesen Möbeln vorgenommen worden, sodass ausgesprochen veraltete Teile verschwunden, neuen Bedürfnissen entsprechende hinzugekommen sind. Auch in rein ästhetischem Sinne sind gewisse, uns heute als »altmodisch« erscheinende Teile, umgebildet worden. Das ändert aber an der Thatsache nichts, dass sich das heutige englische Haus, und zwar auch das auf künstlerische Ausbildung Anspruch erhebende, an einer Wiederholung des Möbelstils eine vergangene Epoche genügt. Ein wie grosser Vorwurf vom Standpunkte der modernen Kunst auch hierin erblickt werden mag, so ist doch nicht zu vergessen, dass diese Möbel eigentlich allen Anforderungen einer modernen Kunst ausgezeichnet entsprechen. Sie sind in der Konstruktion gesund, im Aufbau sachlich empfunden, zierlich, ohne mit blossen schmückenden Formen überladen zu sein, leicht und elegant und dabei doch ein Ideal verkörpernd, das man als im besten Sinne bürgerlich bezeichnen muss. Hat doch gerade jene Zeit, was man jetzt immermehr einsehen lernt, den Anfang einer bürgerlichen Kunst geschaffen, wodurch sie das bezeichnendste Merkmal der neuen Kunst schon damals aufgeprägt trug und als ein Vorläufer alles dessen, was die neuste Zeit wieder aufgenommen hat, betrachtet werden muss.

Ein durchaus verändertes Aussehen haben in neuerer Zeit nur die Möbel des Schlafzimmers erfahren. Dies schreibt sich wohl daher, dass gerade hier die im neunzehnten Jahrhundert aufgetretenen Anforderungen der Gesundheitslehre neue Teile nötig machten, für die die alte Kunst keine, oder doch nur unvollkommene Formen entwickelt hatte. Und mit dieser Neuschöpfung fanden sich auch neue Formen ein. Waschtisch, sowie Toilettentisch der Frau (der letztere ist in England ein ganz feststehender Teil jedes Schlafzimmers, der auch in den bescheidensten Verhältnissen, selbst im Dienstmädchenzimmer des bessern Hauses vorhanden ist) wurden grösser und erforderten andre Anordnung. Die Bettstellen verloren selbstverständlich ihren Bettvorhang, um den Schlafenden in Besitz besserer Luft zu setzen, sie wurden übrigens lange Zeit nur in Metall gebildet, eine Mode, die jetzt zu gunsten der Holzbettstelle wieder an Allgemeingültigkeit verliert. Das ganze Zimmer wurde weiss oder

doch ganz hell ausgestattet, um Staub und Schmutz besser entdecken und entfernen zu können. Auf diese Weise sind für Schlafzimmerausstattungen in England neuartige Möbel in den verschiedensten Formen entstanden, die zugleich ganz allgemein verbreitet und auf dem Markt vorrätig zu haben sind. Sie sind, wie alle neuartigen englischen Möbel, gesund und gefällig aufgebaut, meistens von zierlicher Erscheinung und häufig farbig (grün) gebeizt oder weiss lackiert. In ihrer Gesamthaltung sind sie von wohlthuender Sachlichkeit, wenn auch nicht selten etwas nüchtern.

Vergleicht man nun die Gesamtleistung der heutigen englischen Innenausstattung mit den Anläufen, die ganz neuerdings die neue Kunstbewegung auf dem Kontinent in dieser Beziehung genommen hat, so ist ein gewisser Gegensatz zwischen beiden nicht zu erkennen. Er äussert sich vor allem darin, dass die kontinentale Bewegung den Begriff des ausgestatteten Innenraumes künstlerisch weit tiefer gefasst hat, man möchte sagen, mehr vom Standpunkte der Kunstleistung an sich aus, während der englische Innenraum im ganzen auf dem Standpunkte des gefällig gestalteten Bedürfnisses stehen geblieben ist. Suchen die kontinentalen Künstler durch besondere, mit dem Sachlichkeitsbedürfnis in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehenden Stimmungswerte einen rein künstlerischen Eindruck zu erzielen, und halten sie es dabei für nötig, grundsätzlich zu neuen Formen zu greifen, so hat man sich in England von so abstrakt-künstlerischen Zielen nur selten leiten lassen und es ist, wie gesagt, nur in Ausnahmefällen ein Grundsatz gewesen, um jede historische Form ängstlich herum zu gehen. Man hat in England, wenn man von den erst neuerdings zu Tage getretenen Leistungen einer jungen schottischen Künstlergruppe absieht, so hohe künstlerische Anläufe, wie wir es jetzt auf dem Kontinent bemerken, in der Innenausstattung nicht genommen. Das Ergebnis des heutigen englischen Zimmers ist das eines langsamen Werdeganges, im allgemeinen mehr im Anschluss an die Tradition als im Gegensatz zu dieser erfolgt, nicht das Ergebnis eines künstlerischen Umsturzes. Sind so die allgemeinen Leistungen der englischen Innenkunst vielleicht nicht so »künstlerisch« als das, was die heutige Bewegung auf dem Kontinent erstrebt, so ist diese Innenkunst als Kulturerscheinung sicherlich natürlicher, weil langsam geworden, vor allem aber, und das ist die Hauptsache, sie ist wirklich da, d. h. sie wird in breiter Ausdehnung vom Publikum gefordert und von einem Heer von Ver-

sorgern ausgeübt. Ob die hervorstechende Einfachheit und die gewisse nüchterne Selbstverständlichkeit der Formen sich auf die Dauer und besonders für den allgemeinen und Alltagsbedarf nicht mehr empfiehlt, als die aus Stimmungsgründen angewandte »Kunst« der bisher zumeist nur von Ausstellungen her bekannten Zimmerausstattungen der kontinentalen Bewegung, ja ob sie im letzten Grunde nicht sogar »moderner«, ist, d. h. der heutigen sachlich-nüchternen, bürgerlichen Lebensauffassung nicht besser entspricht als jene, diese Frage soll hier nur gestreift werden.

Als nicht direkt zur Hausausstattung gehörig, aber von grosser Bedeutung in der neuen Kunstbewegung in England müssen noch einige andre Gebiete genannt werden, in denen sich die neue Kunst vorzugsweise bethätigt hat. Vor allem das ganze Gebiet der Metallarbeiten, sowie im Anschluss an dieses Schmuck und Email, ferner das künstlerische Buch, die Buchillustration und der Bucheinband. Was die Metallarbeiten anbetrifft, so fällt hier zwar Schmiedeeisen, in welchem England stets nur mässige Leistungen zu verzeichnen gehabt hat, so ziemlich aus, dagegen sind die Leistungen auf andern Gebieten, namentlich auf dem der getriebenen Arbeiten, um so bedeutender. Von einer stattlichen Reihe von Künstlern werden hier Werke der besten Art, in einer ganz persönlichen Formensprache und mit Einhaltung echtesten Werkcharakters hervorgebracht. Genannt seien hier nur Nelson Dawson, Rathbone und die Birmingham Guild of Handicraft, sowie der fabrizierende Künstler Benson. Des letzteren Erzeugnisse sind von ganz besonderer Wichtigkeit, weil sie massenhaft ins Publikum dringen und dadurch, dass sie bei fabrikationsmässiger Herstellung den höchsten künstlerischen Ansprüchen genügen, eigentlich ein Problem der Gegenwart lösen. Das Gebiet des Schmuckes wird seit einer Reihe von Jahren von Ashbee und neuerdings von H. Wilson und andern gepflegt wobei sehr ansprechende, aber im allgemeinen derbe und etwas bäurische Formen beliebt sind. Email wird in breitester Ausdehnung geübt, entweder als Schmuck für Gefässteile, Metallsachen u. s. w. oder als wünschenswerte Zuthat an Schmucksachen.

In der Buchillustration hat vorzugsweise Walter Crane vorbildlich gewirkt, ist aber heute in Bezug auf Tiefe und technische Vollendung gegen andere etwas zurückgetreten. Das Buch hat in Bezug auf seine künstlerische Gestaltung eine durchgreifende Umgestaltung durch William Morris erfahren, der seine letzten Lebens-

jahre fast ausschliesslich diesem Gebiete gewidmet und durch seine vollendeten, auf der Handpresse hergestellten Drucke Vorbildliches für die ganze Welt geleistet hat. Er war der erste, der daran ging, vom künstlerischen Standpunkte entworfene neue Schrift zu schaffen und hat damit der heutigen, auch bei uns hochgehenden Bewegung nach einer neuartigen künstlerischen Schrift die Wege gewiesen. Nach ihm hat die Vale Press ganz hervorragende künstlerische Bücher erzeugt. Im Bucheinband war Cobden Sanderson der Apostel für eine neue Art eines den höchsten künstlerischen und technischen Anforderungen entsprechenden Lederbandes mit Goldpressung.

Es kann hier nicht der Ort sein, auf die verschiedenen Einzelheiten aller dieser, sowie andrer Gewerbezweige näher einzugehen, auf die sich die neue Bewegung erstreckt hat, es musste vielmehr genügen, die wichtigsten Gebiete zu streifen und vor allem dem Kerngebiete der ganzen Bewegung, der Gestaltung des englischen Hauses, einige nähere Worte zu widmen. Wohl aber drängt sich die Frage des Endergebnisses einer solchen Betrachtung auf, die Frage nach den heutigen allgemeinen Errungenschaften der Bewegung und nach der wahrscheinlichen Weiterentwicklung derselben. Diese Fragen sind seit dem Bestehen der neuen kontinentalen Bewegung in ein neues Licht gerückt worden. Bei dem ungeheuer raschen Vorwärtsdringen der neuen kontinentalen Bewegung hat es den Anschein, als bliebe England zurück, und man hat nicht gezögert, diese Ansicht mit Behagen auszusprechen, ja sie gehört bereits zum Apparat der fertig geprägten Urteile, mit denen die deutsche kunstschriftstellernde Welt heute arbeitet.

Aeusserlich betrachtet scheint es in der That, als ob in England ein Stillstand eingetreten wäre. So hat namentlich der Tod des unersetzlichen William Morris (1896) eine Lücke gerissen, die nicht so leicht und in vieler Beziehung überhaupt nicht wieder auszufüllen war. Es fehlt heute in England an einer führenden Persönlichkeit. Man wird auf dem Kontinent an Walter Crane denken, aber die künstlerische Bedeutung Cranes, die im übrigen, wenigstens auf dem Gebiete der angewandten Künste, drüben ziemlich überschätzt worden ist, ist nicht derart, dass er an Stelle Morris' treten könnte. Einige vortreffliche Innenkünstler, wie Baillie Scott, George Walton und das Glasgower Künstlerpaar Charles R. Mackintosh und Margaret Mackintosh-Macdonald wirken, jeder in seinem ganz persönlichen

Formenkreise, vortrefflich und bringen manche herzerfreuende Werke hervor. Diesen durchweg dem Norden des Inselreiches angehörenden Künstlern ist im eigentlichen England als Innenkünstler nur Voysey an die Seite zu stellen. Von Metallkünstlern glänzen Dawson, Ashbee und andre wie früher, Voysey zeichnet herrliche Stoffmuster, das künstlerische Buch findet die allgemeinste Pflege. Aber im ganzen hat man doch heute die Empfindung, dass, ganz besonders in London und dem eigentlichen England, nur sehr wenig neue Werte zu dem Vorhandenen hinzugefügt werden. Mit solchen ist in den letzten Jahren nur die kleine Gruppe junger Glasgower Talente unter Führung des vorgenannten Mackintosh hervorgetreten, aus deren Mitte sich vielleicht noch Grosses erwarten lässt. Aber es ist für den Geist, der in dem Londoner Lager heute schon herrscht, bezeichnend, dass diesen der Zutritt zu der letzten Arts-and-Crafts-Ausstellung versagt wurde, während sie 1896, wo Morris noch lebte, Aufnahme gefunden hatten. Morris ist tot, unter diesem Zeichen steht die heutige neue Kunst in England.

Und doch wäre es bedenklich, wenn wir, wie es zuweilen geschieht, England heute bereits als einen überwundenen Standpunkt betrachten wollten. Das heutige Ergebnis der englischen Bewegung muss nach zwei Richtungen betrachtet werden, nämlich ausser in Bezug auf seine Höhe auch noch auf seine Breite. Und hier giebt sich denn auch sogleich ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der englischen und der neuen kontinentalen Bewegung zu erkennen, der zum Vorteil der ersteren ausfällt. Man kann wohl getrost sagen, dass die englische Bewegung für das Leben schafft, während die kontinentale bisher fast lediglich für Ausstellungen und Zeitschriften schuf, neuerdings aber auch nur erst bei einer gierig nach dem »Neusten« strebenden, aber künstlerisch belanglosen Finanz- und Börsenwelt Einlass zu finden beginnt. Und weiter steht fest, dass in England ein ganzes Heer von Künstlern, gewerblichen Musterzeichnern und Handwerkern vorhanden ist, die im Geiste der neuen Bewegung schaffen, während bei uns die Bewegung noch immer in der Hand einiger weniger Künstler liegt und von einem Tross von schwächlichen Nachahmern höchstens karikiert wird, von einer volkstümlichen Ausübung derselben also noch nicht die Rede sein kann.

In England rechnet die Bewegung bereits mit so weiten Kreisen des Publikums, dass sie national genannt werden kann, während sie bei uns höchstens im Stadium der Kunst für die Künstler

angelangt ist, das grössere Publikum ihr aber noch fern steht. Dies wird und muss sich ändern, und gerade hier muss der Hebel für das Werk der nächsten Zukunft in Deutschland angesetzt werden. Dies kann nur geschehen durch eine Steigerung und Verallgemeinerung der künstlerischen Erziehung im allgemeinen und der künstlerischen Fachausbildung im besonderen. Was die letztere anbetrifft, so muss auf unsern gewerblichen Fachschulen, unsern Kunstgewerbeschulen und unsern Schulen für Architektur durchaus ein höheres allgemein-künstlerisches Niveau eingehalten werden, als es bisher der Fall war, nicht die Erzeugung von kleinen Spezialisten angestrebt werden, denen der breitere künstlerische Untergrund fehlt. Hierbei wird es sich viel weniger um das Lehren von besonderen „neuen Formen" handeln, als von Vielen angenommen wird. Man gebe jedem, der die Kunst in irgend einer Gestalt ausüben will, eine tüchtige allgemein-künstlerische Ausbildung von Grund auf, und alles andre wird sich von selbst finden. Besonders die Ausbildung unsrer Architekten leidet heute an dem Uebel einer zu beschränkten technisch-fachlichen Dressur, der die allgemein-künstlerische Grundlage fehlt, und es wird von höchster Bedeutung für unsre künstlerische Zukunft sein, auch hierin gründlich Wandel zu schaffen. Was die Hebung der künstlerischen Erziehung im allgemeinen, das heisst hier der des Volkes anbetrifft, so ist das naheliegende Mittel ein nach künstlerischen Gesichtspunkten erteilter Zeichenunterricht, der ja übrigens, nachdem man dessen Notwendigkeit allgemein erkannt hat, heute bereits am Horizont heraufzurücken scheint.

Für alle diese Unterrichtsgebiete liefert uns aber England Studienmaterial und Anregung die Fülle. Der Beginn einer durchgreifenden Reform im gesamten künstlerischen Unterricht des Landes reicht hier bis in die fünfziger Jahre zurück. Damals wurde der Unterrichtsapparat des South-Kensington- (jetzigen Victoria- und-Albert-) Museums gegründet, dessen sorgfältigen Ausbau man sich seitdem eifrigst hat angelegen sein lassen. Ohne auf dieses interessante Gebiet hier näher eingehen zu wollen, sei nur bemerkt, dass heute Kunstschulen über das ganze Land, bis in die kleine Provinzialstadt verbreitet sind, an denen, zumeist in den Abendstunden, aufs fleissigste gearbeitet wird. Alle diese Schulen haben zwar eine ausgesprochen gewerbliche Richtung, doch aber so, dass immer ein allgemein-künstlerischer Untergrund angestrebt wird und z. B. das Zeichnen, Malen und Modellieren nach dem Akt stets die Grundlage

2

und den Mittelpunkt für den Unterricht jeden Schülers bildet. Die Schulen sind durchweg (nach unsrer heutigen Auffassung) ein Mittelding zwischen Kunstschule und Kunstgewerbeschule. Neben den vom South-Kensington-Museum abhängigen Schulen sind eine Reihe von Schulen für Kunsthandwerker auf ganz freier künstlerischer Grundlage gegründet worden, die dem Grundsatz des Werkstättenunterrichts huldigen und diesen in sehr nachahmenswerter Weise ausgebaut haben. Hier ist besonders der Grafschaftsrat von London führend vorangeschritten, dessen »Central School of Arts and Crafts« wohl die bestgeleitete Kunstgewerbeschule der Gegenwart ist. So überzeugend hat das Beispiel dieser Schule gewirkt, dass jetzt auch die South-Kensington-Schulen einen ähnlichen Weg einzuschlagen begonnen haben. — Die Architekten haben in England noch die alte Lehrlingsausbildung im Atelier eines Baukünstlers, so dass sie wenigstens ihren Beruf an der Sache selbst von Grund auf kennen lernen. Die Strebsameren machen später einen Kursus an der Akademie der bildenden Künste durch. Im allgemeinen steht in England auch für den gemeinen Mann fest, dass der Architekt ein Künstler ist, während er in Deutschland nicht nur vom Publikum zumeist für einen Techniker gehalten wird, sondern sogar dazu neigt, sich selber vorwiegend für einen solchen zu halten. — Der Zeichenunterricht an allgemeinen Schulen schliesslich ist so geregelt, dass er in allen Fällen obligatorisch ist (in Volksschulen nimmt er 1 1/2 bis 2 Stunden wöchentlich ein) und durch ebenfalls obligatorischen Handfertigkeitsunterricht vorteilhaft ergänzt wird. Das Zeichnen wird auf allen Schulen zu den Hauptlehrfächern gerechnet *). Ueberraschend ist beim Kennenlernen dieses Gebietes in England der einheitliche Grundzug, der sich durch den gesamten Kunstunterricht von der South-Kensington-Centralschule herab bis in die Dorfschulklasse hindurchzieht. Dieser spricht sich aus in der Pflege des Natur-, besonders des Pflanzenstudiums und in dem Entwickeln von kunstgewerblichen Entwürfen aus Naturformen. Wird nun auch Jeder zugeben müssen, dass diese Art Unterricht, besonders wenn er sogar in die Volksschule dringt, eigentlich ausserhalb des Rahmens einer Allgemeinschule fällt, so geht doch aus der Erscheinung die strenge nationale Färbung deutlich hervor, die dieses Verarbeiten von Pflan-

---

*) H. Muthesius, Der Zeichenunterricht an den Londoner Volksschulen, Gotha 1900. E. F. Thienemann.

zenmotiven in England gewonnen hat. Es ist hier wirklich ein nationaler neuer Ornamentstiel entstanden, der das Kopieren historischer Formen vollkommen verdrängt hat und jetzt mit vollkommener Selbstverständlichkeit das Feld beherrscht. Soll man hierin nicht viel eher eine Stärke sehen, als, wie es geschieht, der englischen Kunst den Vorwurf machen, »dass sie von der Pflanze nicht loskomme«?

Diese Art, man möchte sagen, populäre Kunstpflege, hat in England auch, wie ich an andrer Stelle nachgewiesen habe*), einen weitverbreiteten Dilettantismus hervorgerufen, von dessen hochstehenden Leistungen es schwer ist, sich bei uns einen Begriff zu machen. Man kann die Volkstümlichkeit der kunstgewerblichen Beschäftigung in England, die sich bis in breite Schichten der Bevölkerung erstreckt, heute nur mit dem musikalischen Dilettantismus in Deutschland vergleichen, der dem sehr unmusikalischen Engländer übrigens gleich unbegreiflich ist, wie uns von unserm heutigen »unkünstlerischen« Standpunkte aus der kunstgewerbliche Dilettantismus in England.

Ist man der Ansicht, dass eine künstlerische Bewegung, wenn sie von durchgreifender Bedeutung sein soll, der breiteren Grundlage im Volke nicht entbehren kann, so wird man in England, auch wenn dort in den letzten Jahren die sensationellen Leistungen gefehlt haben, noch immer einen beneidenswerten Stand der neuen Kunstbewegung erblicken können. Bei Kenntnis der englischen Verhältnisse kann man nicht umhin, in dem Zustande der jetzigen kontinentalen Bewegung vorläufig noch einige Schattenseiten zu erblicken. Sie liegen in dem gänzlichen Zurückbleiben des allgemeinen Kunstunterrichts, Kunstinteresses und Kunstverständnisses. Eine wirkliche Reformation unsrer künstlerischen Verhältnisse wird aber viel mehr in der Erweckung des allgemeinen Kunstbegehrens und einer echten, zum Bedürfnis werdenden Liebe zur Kunst beruhen müssen, als in dem blossen und grundsätzlichen Umsturz der bestehenden Formenwelt. Sofern neue Formen dazu beitragen, die Interessesphären für die Kunst überhaupt zu erweitern, soweit sie künstlerische Bekehrungen im Gefolge haben, sind sie von höchster Wichtigkeit. Soweit die alte Abhaspelung der historischen

*) H. Muthesius, Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England, Berlin 1900. Wilhelm Ernst & Sohn.

Stile mit einem kläglichen Endresultat abgewirtschaftet hatte, sind sie sogar zur Notwendigkeit geworden. Man hüte sich aber, unter ihrem Banne die uns heute vorliegende Hauptaufgabe hintanzusetzen: die Neugestaltung der künstlerischen Erziehung des Volkes von Grund auf. England hat diese Aufgabe in jahrzehntelanger Arbeit bis zu einem gewissen Grade erfolgreich gelöst. Konnte aber der künstlerische Apostel Englands, Ruskin, in andrer Beziehung seinem Volke zurufen: Der Wohlstand einer Nation ist weniger danach zu beurteilen, ob es sehr reiche Leute, sondern danach, ob es viele Arme giebt, so liegt es vielleicht nahe, angesichts der heutigen künstlerischen Verhältnisse in Deutschland den Ausspruch dahin umzumünzen: Der Kunstzustand eines Landes ist weniger danach zu beurteilen, ob es hervorragende Kunstleistungen aufweist, als danach, wie weit es eine künstlerisch empfindende Bevölkerung hat.

---

# Frankreich.

Von Léonce Bénédite in Paris.

---

Vor der Eröffnung der Pariser Weltausstellung hat man sich in Frankreich nicht ohne Sorge gefragt, welche Rolle Frankreich mit seiner gewerblichen Kunst spielen würde. Man wusste, dass im Ausland ausserordentliche Vorbereitungen getroffen wurden — und in der Folge zeigte sich, dass das keine trügerische Annahme gewesen ist —, man schauderte vor dem Ausgang all der wirtschaftlichen Kämpfe zwischen Kapital und Arbeit, die unsere Demokratie durchwühlen und die ganze Welt aufregen. Man sprach von der Auswanderung vieler Kunstarbeiter, die das Ausland — wie es oft geschehen ist — um hohen Preis an sich fesselte, endlich fühlte man sich und mit weit mehr Recht bedrückt durch den Mangel an jener zielbewussten Direktion, die man bisher im französischen Kunstgewerbe glaubte erkennen zu können.

Zum Glück haben sich diese Sorgen als recht übertrieben herausgestellt. Denn wie bewundernswert und grossartig sich das Kunstgewerbe einiger mächtigen ausländischen Konkurrenten auch darstellte, die französische Ausstellung hat doch diejenigen beruhigt, die eifersüchtig auf den guten Ruf eines Volkes achten, das nicht nur um seiner Vergangenheit, sondern viel mehr um seiner wirtschaftlichen Existenz willen darauf bedacht sein muss, dass es an seinem künstlerischen Ruhme nicht Schaden nehme.

Dem ursprünglichen Pessimismus ist eine lebhafte Anerkennung gefolgt, in die selbst unsere Gäste und Konkurrrenten so höflich waren einzustimmen. Vor der Gesamtheit unserer Bemühungen, die in der·That zuweilen ausserordentlich und glücklich gewesen sind, glaubte man, dass die definitive Bildung eines modernen Stiles gefunden und eine Renaissance des Kunstgewerbes erfolgt sei!

Heute, wo wir ruhigeren Blutes urteilen und versuchen, uns lieber aufzuklären als an ephemeren Erfolgen zu berauschen, erscheint uns das stolze Wort von einer Renaissance recht übertrieben, wenn man es in weitem Umfang anwendet. Wohl aber hat es einen Sinn, wenn wir darunter verstehen wollen, dass innerhalb der französischen Industrie die künstlerische Inspiration eine deutlichere Orientation, wenn nicht eine bestimmte neue Direktion gefunden hat. Wir können ruhig behaupten, dass auf verschiedenen Gebieten eine ausserordentliche Triebkraft rege ist, die die Geschichtsschreibung dieser neuen Vorgänge anerkennen wird, und dass in anderen Fällen Resultate erreicht worden sind, die ohne Zweifel den Wert früherer Bethätigungen übertreffen.

Nehmen wir zum Beispiel die Feuerkünste der Keramik. Nicht nur können wir nachweisen, dass sich die Produktion im Anschluss an wenige Künstler, die seit langem schon durch ihre keramischen Versuche und Erfindungeu sich Anerkennung verdient hatten, ausserordentlich vervielfältigt hat, sondern auch, dass die Technik, die Formengebung um vieles verbessert und bereichert worden ist, dass man endlich dem wahren Ziel all dieser Bemühungen näher gekommen ist, das darin liegt, an die Stelle des Luxusgeräts, des „bibelot“, eine wirkliche Gebrauchsware zu setzen. So sind auf dem Gebiete der eigentlichen keramischen Kunst den ersten Vorläufern — J. C. Cazin, Bracquemond und Bouvier, dann den Klassikern — Chaplet und Delaherche —, endlich den Carriès, Dalpayrat, Dammouse, eine ganze Anzahl neuerer gefolgt — Alexandre Bigot, Hoentschel, Taxile Doat, Michel Cazin, Moreau-Nélaton, William Lee u. a. m., wirkliche Künstler voller Wissen und Können und sicher in ihrem Geschmack. Nach langen tastenden Versuchen nach den geeigneten Scherben und Glasuren hat das Steinzeug erreicht, dass es sogar imstande ist, dem Bedürfnisse neuer Konstruktionskunst zu dienen.

Die Glaskunst hat in Emile Gallé einen ausgezeichneten Meister gefunden, in seiner Technik der Applikation gravierter Glasflüsse ist er unerreicht und für seine poesievolle Begabung in der Dekoration hat er keinen Vorläufer. Dann haben wir den Bildhauer Henry Cros, der seine farbigen flachen Reliefs aus Glaspasten modelliert und Murravasen so reizvoll wie antike dreht, dann noch Dammouse, der aus Schmelzen zierliche Schalen und Vasen bildet, endlich wären noch Daum, Léveillé, Michel zu nennen.

Dieselbe Blüte zeigt die Emailarbeit der A. Meyer, Grandhomme, Garnier, Feuillâtre, Hirtz, Tourrette in opaker oder translucider Schmelzmalerei. Dazu kommt Thesmar, der den transparenten Zellenschmelz aus langer Vergessenheit, die durch die Versuche von Gobert in Sèvres kaum unterbrochen war, wiedererweckt hat.

Wenn wir nur diese Gebiete unseres Gewerbes ins Auge fassen, ist es nicht zu leugnen, dass sie den deutlichen Charakter einer wirklichen Renaissance aufweisen. Denn sowohl im Hinblick auf die Vollkommenheit im Technischen, wie auf die Höhe des Geschmacks erscheinen diese Resultate so wunderbar, dass die Zukunft unsere Zeit als eine der bemerkenswertesten Epochen in der Geschichte der Keramik anerkennen wird. Und was noch mehr dazu berechtigt, hier von einer Renaissance zu sprechen, ist der Umstand, dass diese Künste eine Menge neuer oder von Grund aus umgewandelter dekorativer Ideen verkörpern, die dem modernen Empfinden unserer Zeit entsprechen.

Auch wenn wir von dem modernen Schmuck reden, erscheint es keineswegs übertrieben, dass wir in der Kunst, die wir der ganz aussergewöhnlichen Individualität Laliques danken, eine Renaissance erblicken. Es lag ja nahe zu glauben, dass man es mit einem Ausnahmefall zu thun hätte, der ausser dem persönlichen Reiz, der ihn auszeichnet, nichts hinterliesse als die eilige und kurzlebige Entwicklung von Plagiaten, die uns bald die besondere Formengebung Laliques verleiden würden. Aber wir haben auf der Ausstellung des Jahres 1900 beobachten können, welchen Aufschwung überall der Schmuck nimmt, und wie er bemüht ist, die ausgetretenen alten Gleise zu verlassen. Es giebt keines unter den alten Geschäften, die sich in dieser Kunst ausgezeichnet haben, das nicht die Notwendigkeit empfunden hätte, sich zu verjüngen an dem Wehen eines neuen Geschmackes. Und unsere Goldschmiede thaten es nicht, um der Laune einer Mode nachzugeben, sondern um eine bessere Tradition wiederzufinden, um Principien zu verfolgen, die vergessen oder falsch verstanden worden waren, und um einen charakteristischen Ausdruck für die Geschmaksansprüche unserer Epoche zu finden. Unter den grossen Industriellen sind noch einige wie Vever, dessen im Geschmack reich und mannigfach gestaltete Schöpfungen zeigten, dass, wie gross auch die Bedeutung Laliques sein mag, dieser doch nicht das letzte Wort der Schmuckkunst gesprochen hat. Denn auch Vever hat in seiner Thätigkeit ein neues Gebiet in glänzendster Weise betreten.

Ueber diese wenigen Punkte sind alle einig; denn sie sprechen für sich allein. Sie zeigen, dass es jetzt eine Kunst giebt, die abweicht von der Vergangenheit nicht nur in den oberflächlichen Aeusserlichkeiten einer vorübergehenden Mode, sondern in charakteristischen Merkmalen eines neuen, klar erkennbaren Stiles, der den Ansatz zu einer neuen Zukunft bildet.

Aber wenn wir uns weiter umschauen, besonders wenn wir die Nutzkunst ins Auge fassen, die uns hier des näheren beschäftigen soll, weil sie eng zusammenhängt mit unseren Lebensgewohnheiten, also das Mobiliar, die ganze Kunst im Hause — können wir da von einer gleich selbständigen Entfaltung sprechen und das Wort Renaissance in den Mund nehmen?

Wie stand es mit dem französischen Mobiliar auf der Weltausstellung? Hat es den Hoffnungen derer recht gegeben, die da meinten, endlich die Formel der neuen Kunst gefunden zu haben, oder muss nicht vielmehr sehr viel von diesen ehrgeizigen Erwartungen gestrichen werden?

Es ist nötig bis auf den Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung zurückzugehen, um den Eindruck, den die französische Möbelindustrie 1900 machte, recht zu verstehen. Gerade auf diese Industrie war unsere Sorge gerichtet. Und es ist kein Zweifel, dass wir recht hatten, besorgt zu sein. Was man seit einer Reihe von Jahren in der Richtung zu sehen gewohnt war, weckte nur schlimme Befürchtungen. Nie ist mehr Ungereimtheit und Unwissenheit, nie mehr Prätention gezeigt worden! Man muss den Mut haben, diese Worte niederzuschreiben. Denn niemals ist der Wahn des Individualismus, die hochmütige Verachtung aller Regeln, aller Logik, nie ist die Unkenntnis der elementarsten Gesetze, der Verhältnisse von Stoff und Zweck, Form und Schmuck, weiter getrieben worden als am Vorabend der Weltausstellung! Wahrhaftig, es schien, als ob das Absurde Regel werden sollte. Im Gefolge von Missverständnissen aller Art hatte ein ungesunder dekorativer Ueberschwang sich unserer Industrien bemächtigt. Solange hatte man in alle Welt hinaus verkündet, dass alle Künste gleich seien, bis es keinen braven Arbeiter mehr gab bis zu denen hinab, die die einfachsten unserer Existenzmittel verarbeiten, der nicht das heilige Feuer des Künstlers in sich zu spüren glaubte. Keine grosse und niedere Kunst gab es mehr, das sah nun jeder! Diese letzte Bastille lag im Staub. Kein Wunder, dass man nur von Kunsttischlern, Kunstschlossern, Kunstpolsterern hörte, und —

wenn man einem witzigen Kritiker glauben darf, der diese Manie gegeisselt hat — es fehlten nur noch die boulangers d'art, charcutiers d'art, bouchers d'art, um uns alles zu verleiden, was an wirkliche Kunst und wirkliche Künstler erinnert. Mit wahrhaftigem Bedauern rief jener Kritiker aus: „Wo ist die gute alte Zeit des Königs Louis Philipp geblieben, wo das Mahagoni unserer Väter!"

Wohl griff die Industrie zurück auf gewisse Formen, die man vernachlässigt hatte, auch sind gewisse Stoffe, die ungerechterweise verachtet und ausser Gebrauch gekommen waren, wieder angewendet worden, aber leider geschah es zumeist ohne Sinn und Verstand. Wollte man eine Vase dekorieren oder einen Krug, dann heftete man dem Gegenstand irgend eine Frauenfigur an, nicht freilich auf den Körper, wo sie wenigstens unschädlich gewesen wäre, sondern am Ausguss oder am Griff, so dass das Gefäss, das so bequem war, bevor es zum Kunstgegenstande promovierte, seinen praktischen Zweck nicht mehr erfüllen konnte. Auf allen Gebieten des Handwerks und der Industrie waren solche Thorheiten die Regel. Und all diese Dinge traten mit dem Anspruch auf, ihren nützlichen Zweck zu erfüllen, während doch die Phantasie es aufgab, etwas Unbequemeres ausfindig zu machen! Nachdem man lange Zeit von der Vergangenheit gezehrt hatte, glaubte man dann plötzlich aller Vergangenheit den Rücken kehren und einen neuen Stil aus dem Nichts schaffen zu können, während man im Grunde doch nicht viel mehr machte als dass man fremde Moden nachäffte und karikierte. Auf diese Art sind die Arbeiten eines William Morris und der Seinen, die anfänglich für einen engeren Kreis von Kennern bestimmt waren, dann von geschickten Industriellen verbreitet wurden, erst direkt schon in verändertem Zustande nach Frankreich herübergekommen, und dann noch einmal im Durchgang durch Belgien sind sie durch diese Inkubation so denaturiert zu uns gelangt, dass man Mühe hat, ihren Ursprung zu erkennen. Von da haben wir all diese mindere Ware, diese Camelottware erhalten: die Tapeten, die matten Teppiche und leichten Stoffe mit gigantischen bewegten Blumen, kurz all die übertriebene Flora die sich auf der Wand auf Paneelen, Möbeln, Getäfel, Friesen bis auf den Röcken und Schmucksachen der Frauen tummeln. Von daher auch stammen jene Tentakeln, die so lange Mode waren und die die Prätention erhoben, charakteristisch für den modernen Stil zu sein („modern style" sagte man, um an den brittischen Ursprung zu erinnern), und die leider beinahe dazu dienten, ihn zu charakterisieren!

Dieser schlechte Geschmack in der Dekoration, dieser „style rastaquouère“, den alle Snobs mit Wonne aufnahmen, fand in der Weltausstellung eine einzige Gelegenheit den Umfang seiner unseligen Propaganda darzuthun. Noch haften in unserer Erinnerung — und wir wünschten sie vergessen zu können — manche Dekorationsmotive dieses Schlags: Plakatständer, Thürumfassungen, Geländer, Kartuschen, alles Dinge, die wirklich im Irrenhaus erfunden zu sein schienen. Zum Glück bestätigte sich die Regel, dass die höchste Entwicklung zugleich den Sturz dieser ganzen Manier bezeichnete. Die Exzesse beschworen eine Reaktion herauf und mit den letzten Spuren der Ausstellung ist auch dieser Alb von uns gewichen.

Unsere Ueberraschung war nicht gering, in der französischen Möbelabteilung die ersten Vorboten dieser Reaktion nachweisen zu können. Ein Hauch von Besonnenheit, Mässigkeit, von „raison“ hat die heftige Bewegung geglättet, und zugleich haben sich leichte Spuren von Eleganz und Geschmack eingestellt.

Gewiss waren auch viele Thorheiten zu beklagen, viel Manierismus bot sich dar, zu unmässige Anläufe und Schwankungen im Geschmacke, immerhin fühlte man doch eine gehaltvollere Dekoration heraus, Versuche logisch zu sein ohne trocken und ohne pedantisch zu werden; man erkannte die Rückkehr zu der Einsicht, dass das Möbel ein Diener und Gefährte des Menschen sein soll, das gemacht ist nach seinem Mass und das nicht nur strengen materiellen Anforderungen genügen muss, sondern auch einen ethischen Wert birgt; denn im Hause ist es ein direkter Zeuge unserer Lebensart, das seine Figurantenrolle mit Zurückhaltung einnehmen soll und sich nicht zur Höhe des Hauptdarstellers aufspielen darf. Als eine löbliche Tendenz erschien es auch, dass an die Stelle der unsinnigen Prätention, einen neuen Stil schaffen zu wollen, das praktischere Bemühen hervortrat, aus dem Chaos schwankender Irrungen den verlorenen Faden der gesunden französischen Traditionen von Geschmack, leichter Phantasie, Mass und Auswahl wieder aufzufinden. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, auf die Analyse und Kritik der Hauptaussteller auf diesem Gebiete einzugehen. Gern verweise ich auf die besonnenen Aufsätze, die Gustave Soulier in „Art et Décoration“ und aus Anlass des „Art dans tout“ und der Salons vom Jahre 1901 veröffentlicht hat*). Ich erinnere nur an die verdienstvollen Arbeiten

*) „L'ameublement à l'Exposition“ in „Art et Décoration“ 1900 und 1901.

von de Feure, Colonna und Gaillard für Bings „Art nouveau“, an des Bildhauers Alexandre Charpentier Speisesaal für die Grands Magasins du Louvre, an Emile Gallés Holzmosaik, an Plumet, Selmersheim, Majorelle, Bigaux . . alles Künstler, deren Thätigkeit gemeinsame Charakterzüge aufweist, woraus deutlich hervorgeht, dass wir es nicht mehr mit modischen Launen zu thun haben, sondern mit den Vorarbeiten zu einer wirklich neuartigen modernen Stilweise.

Aber fragen wir, wozu quälen wir uns um einen modernen Stil? Ist es blosse Befriedigung der Selbstsucht, die der Vergangenheit wie der Zukunft gegenüber etwas Eignes bieten will, oder treibt uns dazu irgend ein mächtiges wirtschaftliches Interesse? Denn wenn es sich allein um ästhetische Ansprüche handelte, dann könnten wir uns ja begnügen bei der Absicht, das Schöne zu schaffen. — Aber können wir wirklich diese Frage beantworten? Ist es nicht ein Vorrecht der Nachwelt, den Charakter unserer Zeit zu erkennen?

Wir wissen, dass jede Epoche eine ihr eigentümliche Art, eine Manier hat, zu sehen, zu fühlen, zu verstehen, und sich zu bethätigen. In dieser Eigenart steckt ein vorübergehendes Moment und eines, das dauernd und als Unterscheidungsmal wirkt: der Stil. Die Stile der Vergangenheit stehen uns klar vor Augen. Aber wir halten uns nicht mehr an die Vergangenheit, oder genauer gesagt, wir sind von aller Vergangenheit zugleich unterschiedslos abhängig. Denn es scheint, dass uns die Vergangenheit förmlich überschwemmt. Mit dem 19. Jahrhundert war ein neuer wichtiger Faktor in der Entwickelung des menschlichen Geistes lebendig geworden; es ist der wissenschaftliche Trieb. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts, zur selben Zeit, als der grosse politische und soziale Zusammenbruch erfolgte, der den Beginn einer neuen freien Entwickelung für die Menschheit bedeutete, zur selben Zeit, als die Philosophie sich auf das Naturstudium richtete und als die Humanität und das Interesse für alle Civilisationen sich befestigte, zur selben Zeit begann auch die geschichtliche Erkenntnis eine wichtige Rolle zu spielen. Die Antike steht wieder auf und das Interesse für Nationalgeschichte gewinnt an Boden. Die Bewegung, die die historischen Moden aufbrachte, Antike, Gotik, Orient, kann als ein Vorläufer der Romantik betrachtet werden. Aufgehalten durch die Revolution und das Kaiserreich, die infolge der scheinbaren Aehnlichkeit der politischen Lage auf die Antike zurückgriff, brach diese gotische Reaktion mit grosser Gewalt hervor in den Tagen der Restauration. Alle

Künste gelangten unter der Führung leidenschaftlicher Talente in eine grossartige Bewegung, in die Romantik, die man als eine Art Renaissance der modernen Kunst betrachten kann.

Das Ergebnis dieser altertümlichen Richtung, die in der Wissenschaft eine Stütze fand, war die Bildung eines allgemeinen, die ganze Welt erfassenden Eklekticismus, der eine Inspiration in allen Zeiten der Vergangenheit suchte und der zur Heranbildung eines gefährlichen Dilettantismus führte.

Fügt man zu diesen Gründen den Einfluss wirtschaftlicher Veränderungen, die mit ausserordentlicher Gewalt sich äussern, wie die Einführung der Maschine, die das Modell in die Massen verbreitet, wie das Prinzip der Arbeitsteilung, das dahin führt, den Arbeiter zur Maschine werden zu lassen, wie ferner die Veränderungen in unserer Konstruktionskunst, die dem Eisen eine ungeahnte Bedeutung giebt, endlich die Leichtigkeit im Austausch der Mittel und der steigende Verkehr, wenn man alles das erwägt, wird man leicht einsehen, mit welcher ausserordentlichen Schnelligkeit eine Verderbnis des Geschmackes um sich greifen musste. Der Kampf ums Dasein, der Zurückgang der Preise, das alles erklärt, wie in den Häusern der Reichen, wie in den Wohnungen des Bürgers sich alle jene hässlichen, unlogischen, falschen und vordringlichen Formen verbreiten konnten, die auf lange hinaus die Kunstanschauung von Generationen verdorben haben.

In Frankreich wurde der Versuch einer Aenderung unternommen, sowohl von seiten des Staates, als auch aus privater Initiative; die „Union Centrale des Arts Décoratifs“ hatte sich zu diesem Zwecke gebildet.

Bekanntlich gehen die Anfänge zu diesem Umschwunge zurück bis auf die Weltausstellung in London im Jahre 1851. Bis dahin hatte Frankreich mit ruhigem Gewissen sein künstlerisches Uebergewicht über alle Nationen bewahrt. In keiner Weise hatte es sich beunruhigt über die zähen Anstrengungen, die überall gemacht wurden, um das künstlerische Protektorat Frankreichs abzuwerfen. Frankreich war bis dahin der Lehrmeister der Fremden gewesen. Nach überallhin hatte es seine Künstler und Handwerker gesendet und über die ganze Welt die Erzeugnisse seiner Manufakturen und Werkstätten verbreitet. Aus dieser indirekten, aber weithindringenden Propaganda war unter schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen, die am Ende des Jahrhunderts in alle Verhältnisse umgestaltend eingriffen, eine Konkurrenz verbreitet worden, die bald alle Völker zu Gegnern Frankreichs machte.

Besonders in London erhob sich eine Bewegung, die an eine Wiederauferstehung der Kunst glaubte und von der sozialen Heilmission des Schönen schwärmte. Wir meinen das erste Auftreten der Präraffaelitenbrüder, deren uneigennütziges Bestreben ästhetische und soziale Ziele verfolgte und die den Anstoss gaben zu der ganzen modernen Kunstbewegung in England. Für die Zeit, von der wir sprechen, beweist ihre Erscheinung, in welchem Zustande sich die gebildeten Kreise Englands befanden, und mit welchem Eifer sie sich mühten anzukämpfen gegen die Gleichgültigkeit des Publikums für das Hässliche und Banale. Der Bericht des Grafen Léon de Laborde über die Ausstellung von London im Jahre 1851*) wirkte wie ein Alarmsignal. Er erschien erst 1856. Aber schon 1852 hatte der Zeichner Ch. Clerget als Delegierter der Stadt Paris zur Londoner Weltausstellung an das Centralkomitee für Kunstgewerbe eine Aufforderung gerichtet, die allgemein beachtet wurde**). Seine Schrift über die Notwendigkeit der Bildung eines Kunstgewerbemuseums, sowie der Bericht des Bildhauers Klagmann, in dem gefordert wurde, dass neben dem Museum eine Organisation geschaffen werden müsste für eine periodische und dauernde Ausstellung von Werken angewandter Kunst, endlich der Beitrag von Chabal-Dussurgey, in dem die Schöpfung einer Schule für angewandte Kunst gefordert wird — diese drei Dokumente bildeten ein vollständiges Programm für die Reorganisation. Als dann noch im Gefolge der Londoner Ausstellung von 1862 Mérimée seine Stimme zur Sache erhob***), da entschloss man sich zu energischem Vorgehen. Im Jahre 1858 hatte sich die Société du Progrès de l'art industriel gebildet, die im Industriepalast von 1861 und 1863 zwei Kunstgewerbeausstellungen veranstaltete. Am Tage der Preisverteilung der Ausstellung von 1863 schlossen sich, ermutigt durch die Zustimmung des Kaisers Napoleon III., der liberale englische Ideen hegte und privater Initiative geneigt war, eine Anzahl von Ausstellern zusammen, zu denen sich noch einige Künstler, Schriftsteller, Kunstfreunde gesellten, und gründeten auf Subskription die Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Die neue Gesellschaft wurde am 26. Juli 1864 bestätigt.

---

*) Exposition Universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des Nations publiés par ordre de l'Empereur. Tome VIII. Paris, Impr. Impériale 1856. — **) Antonin Proust, l'Art sous la République, Paris 1892, p. 187. — ***) Exposition Universelle de 1862. Rapports des membres de la section française du Jury international. Classe XXX.

Der Zweck der neuen Vereinigung war, ein retrospektives Museum und eins für die gegenwärtige Kunst zu schaffen, eine Bibliothek einzurichten, Kurse, Vorträge, Konkurrenzausstellungen und dergleichen zu veranstalten. Wie bei allen neuen Dingen entfaltete man zunächst eine ungemeine Thätigkeit. An der Place Royal mietete man ein Lokal. Dank einer Reihe von Ankäufen und Geschenken und zahlreichen Leihgaben errichtete man schnell das Museum und die Bibliothek, die schon im selben Jahre im September eröffnet werden konnten.

Auf die weitere Entwickelung dieser grossen künstlerischen Organisation brauchen wir hier nicht weiter einzugehen*). 1873 bildete sich eine neue Gesellschaft, die Société du Musée des Arts Décoratifs, die, ohne der älteren Gesellschaft Konkurrenz zu machen, den Gedanken verfolgte, die Thätigkeit jener zu ergänzen und für Paris ein Museum zu schaffen, das mit dem Londoner South-Kensington-Museum, dessen Organisation damals als mustergültig galt, wetteifern könnte. 1882 vereinigten sich die beiden Gesellschaften unter dem Namen Union Centrale des Arts Décoratifs. Von diesem Zeitpunkte an greift die Thätigkeit der Gesellschaft ein in die Kunstarbeit unserer Generation.

Mit der grössten Energie hatte die Union Centrale des Beaux-Arts sich bemüht, den Zeichenunterricht zu heben. Aus dem Kongress, den sie 1869 zu diesem Zwecke zusammenrief, sind ausgezeichnete Vorschläge hervorgegangen, die auch heute noch wert sind, bedacht zu werden. Alles, was der Staat in der Richtung unternahm, wurde mit Hilfe der Gesellschaft unternommen. Namentlich die Schöpfung des Museums bildete ihre Sorge. Auf die bedauernswerten Verhältnisse einzugehen, unter denen diese Frage sich entwickelte, ist hier nicht nötig. Erst jetzt ist eine befriedigende Lösung gefunden. Nach der Herausgabe einer Lotterie mit 14 Millionen Losen, die infolge ausserordentlicher Kosten schliesslich nur 5 ½ Millionen Franken einbrachten, hatte sich die Gesellschaft mit einer Menge Schwierigkeiten herumzuschlagen, die entstanden aus der parlamentarischen Unsicherheit und aus unfruchtbaren Erörterungen über die Platzfrage und anderes mehr. Damit hing zusammen eine gewisse Lässigkeit, wie sie bei allen gross angelegten korporativen Organisationen, die

---

*) Ph. de Chennevières, Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts. 2e partie. Paris 1885.

mit Kommissionen arbeiten, mit Komitees, Verwaltungsräten und dergleichen Instituten, die weder den Geist einer aktiven Initiative haben, noch zur Verantwortlichkeit herangezogen werden können.

So ist es trotz der günstigen Wirkungen auf die Erziehung unserer Kunsthandwerker gekommen, dass alles das, was dahin geführt hat, unsere Kunst in Einklang zu bringen mit den Anforderungen unserer gegenwärtigen Zeit, sich entwickelt hat ausserhalb der Union. Uebrigens spielte sich innerhalb der Gesellschaft selbst eine schwerwiegende soziale Frage ab — ein Widerspiel jenes Kampfes zwischen dem Kapital und der Arbeit, der unsere ganze Generation erregt: in den Ausschüssen waren ausschliesslich die Leiter unserer grössten Industrien vereinigt. Der Kampf zwischen dem Prinzipal und dem Arbeiter, zwischen dem Arbeitgeber und dem Handwerker war unvermeidlich. Niemand hat die Lage der Kunsthandwerker in diesem Betracht besser auseinandergesetzt, als es Klagmann in seinem Bericht von 1852 gethan hat. Er sagt: „Die Künstler, die für die Industrie arbeiten, bilden wohl eine zahlreiche Klasse, aber die Gesellschaft kennt sie kaum und vergisst sie wieder, wenn sie sie gekannt hat. Und doch verdankt die Industrie ihre Ueberlegenheit auf allen Weltmärkten dem guten Geschmack und der Phantasie der Künstler, die sich dem Handwerk gewidmet haben. Allein ihre Laufbahn ist voller Undank, voller Täuschungen, ja sie ist für diejenigen gerade, die aus überzeugtem künstlerischem Trieb in sie gedrängt worden sind, eine Sackgasse, aus der sie nicht wieder heraus können. Wenn man eine Ausstellung von Industrieerzeugnissen organisiert, dann werden die Werke dieser Handwerker wohl zugelassen, aber zumeist haben sie ihren Namen geändert und ihr Aussehen. Sie erscheinen als Manufakturerzeugnisse, gehören der Industrie an. So wird der Kunsthandwerker seiner Rechte beraubt. Nicht er bekommt Ermunterungen und Auszeichnungen. Er verliert alles, bis auf den Ruf des Werkes, das er geschaffen hat. Die Persönlichkeit ist vernichtet. In Wahrheit erscheint die Kunst in ihrem Verhältnis zur Industrie auf derselben Stufe, wie das Rohmaterial." Und nachdem Klagmann auseinandergesetzt hat, dass in einem solchen Zustande nur eine Schändung der Kunst liege, schliesst er mit den Worten: „Was wir neben den Schulen, die die Kunstanwendung lehren, verlangen, das sind periodische und dauernde Ausstellungen für die Erzeugnisse industrieller Kunst. Damit verlangen wir weiter nichts, als das Recht, den Platz einzunehmen, der uns zukommt,

und wer wollte in unserem Lande diese Anerkennung den Künstlern versagen, die jeden Tag zur Mehrung unseres Nationalreichtums beitragen." Ich habe es mir nicht versagen können, diesen Passus zu citieren, weil der Triumpf dieser Forderung eine Hauptursache für die Reform geworden ist, die seit etwa 10 Jahren unser Kunstgewerbe umgestaltet.

Es bleibt uns noch übrig, von der Rolle des Staates zu sprechen, die er in diesen Fragen spielt. In einem Lande, in dem die Kunst immer als einer der wichtigsten Förderer des Nationalwohlstandes gegolten hat, wo die Erinnerung an Colbert und seine grossen Gründungen lebendig geblieben ist, da konnte der Staat nicht die Krisis, die ihm von allen Sachverständigen bezeichnet worden war, teilnahmslos ignorieren. In der That hatte man lange Zeit gemeint, dass die wirksamste Thätigkeit den privaten Kreisen überlassen bleiben sollte, und in diesem Sinne hatte sich ja die Union Centrale unter dem wohlwollenden Patronate des Staats gebildet. Allein in einem so stark centralisierten Lande, wo der Staat als der Vormund und natürliche Leiter jeder Sache von öffentlichem Interesse erscheint, da konnte die Kunstverwaltung nicht unterlassen, Stellung zu nehmen. Ihre ganze Sorge erstreckte sich auf den Kunstunterricht.

Eines der Hauptverdienste der dritten Republik ist die Reorganisation des Zeichenunterrichtes gewesen und seine Verbreitung auf alle Kreise des Volkes. Zur Richtschnur nahm man die Auseinandersetzung des Grafen de Laborde, die er in seinem Berichte niedergelegt hat. Das Zeichnen, sagt er, ist keine Kunst, es ist eine Art Fertigkeit. Es ist Schrift für die Dinge, wie jene Schrift für die Gedanken ist, und es wird ein Tag kommen, wo man sich schämen wird, nicht so zeichnen zu können, wis man jetzt schreiben kann.

1879, nach der Weltausstellung, wurde eine grosse Untersuchung über die Lage des Zeichenunterrichtes durchgeführt, in der Erwägung dass der Kernpunkt der Frage zusammenfällt mit der Frage nach den Anfängen der Erziehung überhaupt. Denn die Elementarschule ist es, die für alle Gewerbzwecke und Kunstindustrien die nötigen Arbeitskräfte heranbildet. Infolgedessen wurde der Zeichenunterricht obligatorisch für alle Schulen. Man verlangte von den Lehrern den Nachweis zeichnerischer Vorbildung und gab ihnen Gelegenheit sich weiter zu bilden. So ist es gekommen, dass schon 1889 die Zahl der Schulen in der Provinz sich verdoppelt hatte. Kurz und gut auf allen Gebieten bemühte sich die Kunstdirektion

durch wohlüberlegte Reformen einzugreifen. Uebrigens befand sich an der Spitze dieser Direktion, gerade in der Zeit, als es mit unseren Industrien recht kritisch stand, ein Mann von seltener Voraussicht und überlegener Klarheit in allen Zweigen der Kunstadministration, dessen Gedächtnis heute noch unter uns lebendig ist. Es war der Marquis de Chennevières. Ihm danken wir im Luxembourg-Museum die Abteilung für modernes Kunstgewerbe. Er bewies durch diese Schöpfung die Einsicht, dass es keinen Unterschied giebt zwischen hoher Kunst und gewerblicher Kunst.

Diese Unternehmung, welche nach wenigen Jahren unter dem Vorwand unterbrochen worden war, dass das Lokal ungeeignet sei, hatte anfangs nicht ganz den Erfolg, den man von ihr erwartete. Sei es nun, dass ihre Wirksamkeit zu kurz war, oder dass die Zusammenstellung der neuen Sammlungen in jener Zeit sich zu schwer gestalten liess. Denn damals begegnete man im Gewerbe fast nur den anonymen Werken grosser industrieller Häuser, Arbeiten ohne persönlichen Wert, so dass man die Zuflucht zu den Erzeugnissen der nationalen Manufakturen nehmen musste.

Unter den Mitteln, die der französische Staat anwendete um gewisse Industrien zu befördern, verdient vor allem diese Einrichtung der Staatsmanufakturen hervorgehoben zu werden. Denn diese Anstalten sollen dazu dienen, die grossen Traditionen aufrecht zu erhalten und allen Fortschritten die Bahn zu weisen. Die Ausstellung von 1900 bezeugte, dass die französischen Staatsmanufakturen sich dieser Aufgabe bewusst sind, und der Erfolg, den sie gehabt haben, muss für sie ein Antrieb mehr sein, in dieser Richtung ihrer Thätigkeit auszuharren. Dennoch ist ihr Einfluss auf die Krisis, die wir studieren, vorerst nur gering gewesen.

Ein anderes Mittel zur Beförderung der Künste sind die Anstrengungen, die die Stadt Paris mit den Fachschulen unternimmt (z. B. Ecole Boulle, Ecole Estienne). Allein das Urteil über diese Unternehmungen scheint trotz ihres bestechenden Auftretens nach aussen gefällt zu sein, denn sie vermögen nicht Schritt zu halten mit den schnell wechselnden technischen Fortschritten und können andererseits die ökonomischen Bedingungen nicht erfüllen, die unser ganzes industrielles Leben beherrschen.

Das sind im wesentlichen die hauptsächlichen Bemühungen, die in Frankreich gemacht wurden, um die alte künstlerische Ueberlegenheit zu bewahren. Welcher Art sind nun die Resultate und

wie verhalten sie sich zu dem merkwürdigen Aufschwunge des Auslandes, der sich auf der letzten Weltausstellung im Kunstgewerbe offenbart hat?

Es wäre ungerecht, den Nutzen der verschiedenen staatlichen Unternehmungen und der Union Centrale abzustreiten. Denn trotz ihrer Lückenhaftigkeit und Missgriffe haben diese Institutionen es verstanden, inmitten all der tastenden Versuche und Unsicherheiten und dem Mangel an einer bestimmten Geschmacksrichtung das fachmännische Niveau verhältnismässig hoch zu erhalten. Im Vergleich zu dem gewaltigen Aufschwunge des Unterrichtes für angewandte Kunst in England, Deutschland und Oesterreich, wer vermag da zu sagen, dass Frankreich seinen Platz hätte bewahren können, ohne diesen ausserordentlichen Aufwand von Energie, und ohne die Propaganda für Methode, für Mass und Ziel, Auswahl und würdige Erscheinung? Wenn innerhalb der Missgriffe, die wir im Kunstgewerbe bereits aufgedeckt haben, es in Frankreich nicht zu den Extremen gekommen ist, wie anderwärts, zum Beispiel in Belgien und Deutschland, so rührt das daher, dass hinter all unseren Industrien jener alte Grund solider Traditionen steckt, der einen so kräftigen Halt bietet. Man kann sagen, dass gerade jenen Institutionen eine erhaltende Rolle zufiel, die um so wertvoller ist, wenn sie zu zügeln weiss und in dem Drang nach freier Entfaltung, in dem Kampf mit der Unabhängigkeit, jenes Gleichmass, das die Stärke einer Schule ausmacht, festzuhalten vermag. Unfähig freilich war sie, die Evolution des Neuen selbst so zu fördern, wie man es sich nach dem ästhetischen Charakter unserer gegenwärtigen Kunst dachte. Der Grund liegt eines Teiles darin, dass die Leitung des Geschmackes nach wie vor in den Händen der grossen industriellen Unternehmer blieb, und nicht in die Hände der Künstler gelangte, die durch die Not des Daseins und die Unmöglichkeit selbständigen eigenmächtigen Verkaufs gebunden waren. Der zweite Grund war der, dass alle Versuche, die Kunsterziehung zu verbreitern, von verkehrten Grundsätzen ausgingen.

1879 schrieb Lecoq de Boisbaudran*), der eine Zeit lang jene kleine Zeichenschule leitete, aus der Künstler wie Dalou und Rodin, Chaplain und Roty, Fantin-Latour, Legros, Bracquemond, Gaillard, Cazin, Bouvin u. a. hervorgegangen sind: „Der richtige Kunstunterricht würde heute auf grosse Schwierigkeiten stossen, weil sich die

---

*) Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts. Paris. 2. éd. 1879. p. 69.

Gewohnheit geltend gemacht hat, in unseren Industrien von vornherein Stile zu bezeichnen, für die eine Arbeit verlangt wird, ohne dass man nur den Versuch macht, von den Künstlern etwas Persönliches zu verlangen. Man verlangt zum Beispiel einen gotischen Koffer, eine Renaissancevase, ein Rokokomöbel. Niemals — und darin wird man uns beistimmen — hätte sich unter solchen Bedingungen irgend ein Stil bilden oder entwickeln können. Es scheint sehr schwer zu sein aus der Sackgasse, in die uns die Bewunderer der Vergangenheit gelockt haben, wieder herauszukommen. Es besteht die Gefahr, dass es unserer Epoche nicht gelingen wird, im Ornament eine deutliche Spur ihres Daseins auszuprägen, einen Stil zu bilden, der sie charakterisiert. Denn nimmermehr wird man mit dem Namen Stil Kombinationen und blosse Arrangements bezeichnen können, wie hoch sie auch in der Erfindung und durch den Geschmack ausgezeichnet sein mögen. Die Mehrzahl der Lehrer ist weit davon entfernt diesem Zustand entgegenzuwirken, sondern sie bemühen sich vielmehr, ihren Schülern die ganzen Folgen der Stile gleichmässig beizubringen."

Das Ereignis, das in Frankreich die Entwicklung der neuen Richtung, wie unbedeutend es auch erscheinen mag, herbeigeführt hat, ist die Bildung der sezessionistischen Société Nationale des Beaux-Arts gewesen, die sich 1890 aus einer Spaltung des alten Salons bildete. Auf der Weltausstellung des Jahres vorher hatte sich das Kunstgewerbe Frankreichs so ausgezeichnet, namentlich in der Keramik, in der Glaskunst, im Email, dass alle die Kämpfe, die seit Jahren geführt worden waren, um einen Salon für die dekorativen Künste zu bilden, plötzlich ein sympathisches Echo weckten. Eine Ausstellung für dekorative Kunst im Champ de Mars wurde beschlossen, und wie bescheiden sie auch war, so vereinigte sie doch seit 1891 alle die Künstler die bis dahin dem grossen Publikum in ihren kunstgewerblichen Arbeiten unbekannt geblieben waren, Chaplet und Delaherche, Gallé, Thesmar, Brateau, Grandhomme, Dampt, Charpentier, Carriès, Desbois, Joseph Chéret.

Die Unternehmung erfüllte also den Zweck, vor allem diejenigen Künstler, Maler, Architekten, Bildhauer zusammenzubringen, die sich für kunstgewerbliche Arbeiten interessierten. Sie verhinderte den merkwürdigen Irrtum, der den braven bescheidenen Handwerker gleichsetzt mit den grossen Künstlern, die doch schliesslich es erst ermöglicht haben, dass jene aus ihrem einfachen Handwerk sich hervorheben konnten.

Die Folgen dieser veränderten Verhältnisse waren ausserordentlich. Denn erst von jetzt ab datirt die Selbständigkeit der Künstler, die für das Gewerbe wirken. Jetzt erst hatten sie die Freiheit, die 40 Jahre vorher von Klagmann gefordert worden war. Seitdem erst beobachten wir die Bewegung zu Neuerungen in der dekorativen Kunst, die bis dahin immer erfolglos versucht worden war. Nicht nur, dass das Publikum besser vorbereitet war für diese Neuerung, es hatten sich auch vom Auslande her Anregungen geltend gemacht. Auch die Künstler selbst hatten den grössten Nutzen von den Kämpfen, die ihr Vorgehen entfachte. Wieder zeigte sich der gesunde Sinn Klagmanns, der schon 1852 bemerkt hatte, dass wir in den dekorativen Künsten nur voranschreiten könnten, wenn die Künstler, die für die Industrie arbeiten, zu selbständiger Geltung in den Ausstellungen gelangten. Mit einemmale konnte das Publikum etwas sehen, konnte urteilen, vergleichen und lernen, wie es seine Einkäufe zu machen hatte.

Die Abteilung für Kunstgewerbe im Luxembourg, die man 1880 sich selbst überlassen hatte, wurde 1893 reformiert und zu dem Zwecke wurden die besten Arbeiten gewerblicher Kunst aufgenommen. Das gleiche Beispiel befolgte die Stadt Paris und die Société des Artistes français gründete 1895 eine ähnliche Abteilung, auf deren ersten Ausstellung die ersten Arbeiten von Lalique glänzten.

Die ganze Bewegung, welche in individualistischen Versuchen sich Bahn zu brechen strebte, erhielt bald eine bestimmte Richtung durch den Einfluss einiger hervorragender Künstler. Ihr Fortschritt inmitten eines wirr aufwachsenden Kunstbetriebes kann an einigen hervorragenden Arbeiten erkannt und beobachtet werden, welche die Entwicklung bezeichnen. Der rechte Weg aber in allen Künsten liegt in den Traditionen eines gesunden, logischen Sinnes und einer überlegten Methode. Auf diesem Wege vermag die Inspiration mit Unabhängigkeit durch Vorurteile und Konventionen hindurchzukommen. Das ist die grosse Lehre, die wir den Künstlern danken, die begeistert in den Kampf eintraten.

Lecoq de Boisbaudran liess seiner Kritik über unseren Kunstunterricht eine Bemerkung folgen über das wahre Mittel zur Besserung (a. a. O. p. 63). „Anstatt unserer Jugend ein vorzeitiges theoretisches Studium und die ewige Wiederholung der Vergangenheit vorzuschreiben, wäre es da nicht besser, sie sobald wie nur möglich der Natur gegenüberzustellen, damit sie dort mit aufrichtigem Sinne, mit

frischer, freier Phantasie neue Elemente zu neuen Konzeptionen suchte. Auf diese Art würde sie dahin gelangen, aus dem Kreise herauszutreten, in den die dekorative Kunst jetzt gebannt erscheint." Diese Bemerkung fiel auf fruchtbaren Boden. Ich erinnere an die Arbeiten Gallands, an die Ausstellung der Planze, die Falize organisierte, und besonders an die Arbeiten von Grasset. Am meisten aber trug der ausserordentliche Genius Gallés dazu bei, das Studium der natürlichen Pflanzenformen zu verbreiten, bis Lalique kam und durch seine Originalität und Phantasie uns eine neue Offenbarung des Pflanzenstudiums schenkte. Alle Künste haben daraus Vorteile gezogen und man kann sagen, dass das aufmerksame Studium der Pflanzenwelt dem modernen Stil die wichtigsten Elemente zugeführt hat. Mit Recht hat Gustave Soulier darauf hingewiesen, dass für unsere Zeit nichts charakteristischer ist, als die weit verbreitete Anwendung all der aus der Pflanzenanalyse gewonnenen Formelemente.

Die Vernünftigkeit und der uns eigne Sinn für Methode hat selbst in der Kunst des Mobiliars Früchte getragen: in dem Bestreben, die Nutzformen auszubilden, in der Rücksicht auf Komfort, in den Versuchen, das Mobiliar mit der Innen-Architektur in Einklang zu bringen, in dem Wunsch, die Funktion der Möbel hervortreten und die Elemente ihrer Konstruktion sichtbar werden zu lassen. Man hat sich bemüht, den modellierten Zierat und die klassischen Profile zu ersetzen durch ein System weicher Lineamente, die nur eine flache Modellierung zeigen. Gewiss ist noch nicht alles ohne Uebertreibung geschehen. Bald klagen wir über den Luxus überflüssiger Gebilde, die die Konstruktion und die Form unnötig komplizieren, bald bedauern wir die übertriebene Sucht nach Bequemlichkeit, die ungeschickte Verbindung luxuriöser Ansprüche mit ausschliesslichen Nutzformen.

Aber diese Erscheinungen sind unvermeidlich, und man soll nicht zuviel darüber klagen, noch sich darüber wundern. Wir wissen ja, dass die menschliche Intelligenz vom Komplizierten zum Einfachen übergeht. Gestern noch schwieg alle Welt, mit einemmale ist allen die Zunge gelöst und in dem allgemeinen Tumult macht sich die eine Stimme geltend, die uns sagt, dass die französischen Künstler und das Publikum sich nicht quälen sollen originell und excentrisch zu sein, sondern dass sie sich die Raison, das Mass, den Eklekticismus, die gute Haltung und Konvenienz bewahren sollen, Eigenschaften, die bisher an ihrer alten Kunst bewundert wurden. Sie sagt ferner, dass

man in dieser Vergangenheit, mit der wir leben müssen und deren angehäuften Reichtum wir nicht von uns weisen können, noch immer Schätze finden wird zu frischem Gebrauche. Die Wörterbücher sind nützlich, wenn nicht unentbehrlich für das Studium der Sprachen; immerhin kann man mit einem Lexikon keine Litteratur machen. Geradeso verhält es sich mit dem ungeheuren Formenschatz der künstlerischen Vergangenheit. Man nimmt ihn von Zeit zu Zeit in die Hand, um den Sinn einer vergessenen Formensprache wiederzuerkennen, nicht um aus ihm zu kopieren. In der Natur und im gesunden Menschenverstande, da muss die Kunst forschen und suchen. Dabei ist viel wichtiger als die Sucht nach einer neuen Formensprache für unsere Kunst, dass sie sich in Harmonie setzt mit unseren Bedürfnissen, mit den neuen technischen Prozessen, die uns weit rascher und wohlfeiler als die alten mechanischen Künste zu Gebote sind. Man soll über die Maschine nicht grollen, sich vielmehr mühen, dahin zu wirken, dass es keinen Unterschied mehr gebe zwischen Kunst und Industrie. Die Kunst darf keine Vorurteile haben. Ueberallhin muss sie dringen. Nichts soll sie beiseite lassen, selbst die gewöhnlichen Bedürfnisse des Lebens soll sie zu veredeln suchen. Ueberall soll sie der Herr sein.

Dann wird auch sicherlich unsere Epoche, die so voller Hoffnung und Ehrgeiz ist und die gewiss beanspruchen darf, in der Zeitenfolge nicht namenlos zu bleiben, einen eignen Stil hinterlassen, wie ihn die Kunst prägt, einen Stil, der trotz des Zusammenhanges mit der Vergangenheit in seiner Erscheinung sich von dem aller früheren und späteren Epochen unterscheiden wird.

---

# Deutschland.

Von Richard Graul in Leipzig.

---

Seit fünf oder sechs Jahren erst sprechen wir in Deutschland von einer modernen Bewegung im Kunstgewerbe. Wir meinen damit alle fortschrittlichen Bestrebungen, die im Gegensatz zur Ueberlieferung und im Kampf mit industrieller Routine bemüht sind, die Kunstempfindung des modernen Menschen auch in den Gegenständen seiner häuslichen Umgebung und seines täglichen Gebrauchs zum Ausdruck zu bringen. Wie die deutsche Malerei es allmählig zu moderner Prägung und Selbständigkeit gebracht hat, wie unsere Architektur darauf hinarbeitet, den veränderten Aufgaben gegenwärtiger Zeit gerecht zu werden, so erhoffte man auch eine Regeneration und neue Orientierung unserer gewerblichen Kunst. Denn wenn auch das Kunstgewerbe gleichwie die Baukunst in vielen Nutzfragen gebunden ist an bestimmte Ueberlieferungen, so hatte doch die immer geistloser betriebene Nachahmung der Stile älterer Kunstvergangenheit und eine aus dem schnell gestiegenen wirtschaftlichen Aufschwung erklärliche Neigung zu dekorativem Ueberschwang darüber keinen Zweifel gelassen, dass ein Verharren in dieser Richtung die Triebkraft zur Lösung neuer moderner Aufgaben unterbinden müsste.

Besonders deutlich wurde diese Erkenntnis, als man auf der Weltausstellung in Chicago 1893 die Wahrnehmung machte, dass Nordamerika auf verschiedenen Gebieten kunstgewerblicher Arbeit, in der Hauseinrichtung der Reichen sowohl wie in Geräten ganz allgemeinen Gebrauches, unleugbare Fortschritte in der Anpassung der Kunstform an praktische und durchaus neue Bedürfnisse gemacht hatte. Während in Chicago unser nach den offiziellen Berichten hervorragend

vertretenes deutsches Gewerbe im wesentlichen festhielt an dem Formenkreis historischer Stile, an einer Anlehnung, die 1873 in Wien und 1876 in München die Renaissanceformen zum Vorbild genommen hatte, in den 80er Jahren blühte und später übergriff zu Rokoko und Barock, um sich schliesslich an das Empire zu halten, verriet uns Nordamerika das Geheimnis einer »Nutzkunst«, die die Gesetze praktischer und hygienischer Zweckmässigkeit mit den Anforderungen eines neuartigen und reizvoll individuellen Geschmackes zu vereinen wusste.

Dass auch dieser neue amerikanische Geschmack, der unter Aufwendung sehr erheblicher Mittel an grossen Aufgaben sich heranbilden konnte, nicht ohne »Vorbilder« entstanden ist, verdient wohl erwähnt zu werden. Ebensoviele Motive europäischer Kunstvergangenheit wie orientalische, besonders japanische Anlehnungen haben mitgewirkt; allein die Architekten und Kunsthandwerker schalteten mit diesen Anregungen als freie Künstler und wussten fast immer die fremden Entlehnungen in eine künstlerische Harmonie zu verschmelzen. Vieles, was uns an amerikanischen Arbeiten, in der Hauseinrichtung, im Mobiliar, als neuartig auffiel, ist englische Kolonialkunst, hängt eng zusammen mit der englischen Hauskunst, deren ausserordentliche »Modernität« bei allem Zusammenhang mit der Tradition förmlich zum Schlagwort geworden ist. Wie die Bequemlichkeit amerikanischer Sitzgelegenheiten mit einem Male aller Welt einleuchtete, so gehörte es bald zum guten Ton, für die geschmackvolle Einfachheit und den Komfort im licht- und luftdurchströmten englischen Cottage zu schwärmen.

Eine kunstgewerbliche Anglomanie war die Folge. Ueberall hin drang der britisch-amerikanische Export von Möbeln, hellen, leichten Stoffen, Tapeten und zweckmässigen Beleuchtungsgeräten und Bestecken. Kein Zweifel, dass dieser Export uns mit manchen fruchtbaren dekorativen Gedanken bereichert hat. Er hat Einfluss gewonnen auf eine zweckmässigere Einrichtung des Zimmers, auf eine leichtere und einfachere Formengebung der Möbel. Auch auf das Beleuchtungsgerät (für Elektrizität besonders) hat er anregend gewirkt, und nicht zum wenigsten hat das weite Feld der Flachmusterung daraus Nutzen gezogen, — kurz, der »englische Stil« hat im Sinne des gesunden Menschenverstandes für grössere Sachlichkeit und dekorative Einfachheit plaidiert. Das ist gewiss der hauptsächlichste Wert der englischen Richtung, die doch schliesslich für die moderne deutsche kunstgewerbliche Entwickelung nur die Bedeutung einer

äusserlichen Modeströmung hat. Als solche hat sie natürlich auch eine Karikatur gezeitigt, jene verbilligte »englische« Marktware, die unter den Händen schlechter Zeichner und schlechter Fabrikanten sich allenthalben eingenistet hat, und die genau so schlecht ist und geschmacksverderbend wirkt, wie das über und über mit Dekor prunkende Mobiliar, das auf der Berliner Gewerbeausstellung vom Jahre 1897 sich noch so breit machte und heute noch immer seine Liebhaber findet.

Wie sich aber Belgien und Frankreich der international gewordenen englischen Mode zu erwehren suchten, so musste auch bei uns in Deutschland etwas geschehen, um den eigenen künstlerischen Kräften, die nach Thaten drängten, aufzuhelfen.

Zur Regeneration des unfruchtbar gewordenen Formensinnes wurde zunächst hingewiesen auf die Notwendigkeit erneuten naturalistischen Studiums der Pflanze und die impressionistische Freiheit japanischer Zeichenkunst citiert. Man regte an zum zergliedernden Studium der Pflanzenform als einer unerschöpflichen Quelle zu neuer organischer Formenbildung. All die goldenen Lehren werkmässiger Materialbehandlung, klarer Zweckerfüllung, unbedingter Aufrichtigkeit im Material und vor allem zurückhaltender Verzierung — das alles wurde eindringlich empfohlen. Man erkennt in diesen Forderungen den tieferliegenden und weitergreifenden Gedanken, dass es sich im letzten Grunde um eine Reform unserer künstlerischen Gesinnung im allgemeinen handelt und um unsere Erziehung zur Kunst. Ein langwieriger, aber sicherer Weg der Regeneration von »unten herauf« that sich auf.

Bald regte es sich in der jungen deutschen Künstlerschaft. Dass ihnen die künstlerische Führung auch des Gewerbes zufallen müsse, dass sie berufen seien, aus moderner Empfindung heraus den »neuen Stil« zu formen, das ward zu einem Dogma. Schon redeten begeisterte Kunstfreunde von dem Anbruch eines Kunstzeitalters unter Führung der germanischen Völker. Der Gedanke an eine pangermanische Kunst im Gegensatz zu der romanischen wurde lebendig.

Gewiss nie ist die Gelegenheit zu einer neuen künstlerischen Bewegung günstiger gewesen, als in dem wirtschaftlich für Deutschland segensreichen letzten Jahrfünft des vorigen Jahrhunderts. Der Wille zu einer Reform des Kunstgewerbes war da, und wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Er wurde schnell beschritten, nicht freilich von den

berufsmässigen Pflegern der Kunst im Gewerbe, sondern im wesentlichen von Malern, die des ewigen Bildermalens müde waren.

Die deutsche moderne Malerei hatte eine vorwiegend koloristische Richtung eingeschlagen. Bei dieser Neigung, bei dem Streben nach Stimmung und farbigem »Eindruck« ist es erklärlich, dass die Maler in ihren ersten dekorativen und kunstgewerblichen Versuchen den malerischen Effekt und den individuellen Reiz origineller Linienführung vor allem andern im Auge behielten. Die zufällige Schönheit des Materials, koloristische Qualitäten der Stoffe, der keramischen Glasuren und Schmelze, das waren häufig die Anlässe zu ihren Versuchen, der gewerblichen Kunst einen neuen »künstlerischen« Reiz zu geben. Und eher dachten sie dabei an das Luxusgewerbe, denn an die Bedürfnisse der Nutzkunst. Hermann Obrists naturalistische und im Ton wunderfeine Stickereien, Karl Köppings zierlich-preziöse Gläser, die dekorativen Malereien für Lack- oder Schmelzarbeit von Ludwig von Hoffmann, alle die vereinzelten Arbeiten derart, die um 1896 herum das Aufsehen einiger subtilen Kunstfreunde erregten, können als erste Vorboten der neuen kunstgewerblichen Bewegung betrachtet werden. Manche Arbeiten von Max Klinger und Ernst Moritz Geyger in Bronze und Silber, dann die ersten keramischen Versuche von Otto Eckmann und die Lüstervasen Fritz Stahls sollen dabei nicht vergessen werden, wenn sie auch keinen weiteren Einfluss ausgeübt haben.

Alle diese mehr oder weniger zufälligen Berührungen der Kunst mit dem Gewerbe hätten aber eine wirkliche Bewegung nicht hervorgerufen, wenn nicht die Künste graphischer Vervielfältigung sich zum Träger und Verbreiter einer neuartigen ornamentalen Zeichenkunst gemacht hätten. Wie in Deutschland zur Zeit der Renaissance im XVI. Jahrhundert und zum Beginn des Rokoko im XVIII. Jahrhundert die ersten stilistischen Angriffe auf das Bestehende im Ornament in der gezeichneten Kunst sich abspielten, so sind die ersten Kämpfe um ein neues Ornament, um den »neuen dekorativen Stil«, auf dem Papier geschlagen worden. In seinem Beginn folgt dieses Ornament, dessen Werden am besten in den Zierleisten zum Pan (seit 1895), dann in der Jugend (seit 1896), in den dem englischen Studio nacheifernden Kunstzeitschriften, in der gleichzeitigen Buch- und Plakatkunst und in Otto Eckmanns Folge von »Neuen Formen« (1897) beobachtet werden kann, vorwiegend vegetabilen Anregungen. Denn ein seit dem Ende der achtziger Jahre schon intensiver betriebenes Studium der Pflanze ging mit diesen ornamentalen Bestrebungen Hand in Hand.

Erst als in diese floreale Welt, der Otto Eckmann von allen am meisten individuellen Gehalt gab, eine fremde Linienkunst sich drängte, die den abstrakten Reiz der Linie an sich betonte, erst dann begann die neue Zeichenkunst einen wirklich revolutionären Charakter anzunehmen. In ihrem Ursprung ist diese Richtung belgisch, später traten wienerische Elemente spielend hinzu. Und als diese „moderne Linie" das geduldige Papier verliess, um das ganze weite Gebiet gewerblicher Arbeit unter ihre Herrschaft zu beugen, schien es da nicht, als ob eine Anarchie im Reiche des Geschmackes losbrechen würde?

Alle Erinnerung sollten wir bannen, aller Phantasie und Symbolik sollten wir entsagen, um an ihrer Stelle in der Kunst das »Fatum« logischer Notwendigkeit, den nackten Zweckbegriff walten, die »freie« Linie schalten zu lassen! In der Erfüllung des Zweckmässigen im Konstruktiven, in einer bis zum äussersten getriebenen ornamentalen Askese, die die Vernunft und Wahrhaftigkeit an Stelle der als Lüge verschrienen Phantasie setzt, darin gipfeln die drakonischen Gesetze, die Henry van de Velde mit dem Feuer eines fanatischen Puritaners der Kunst des »modernen« Menschen vorschreibt.

Im Jahre 1897 erschienen auf der Dresdener Ausstellung die Zimmer, die van de Velde für Bings Art Nouveau in Paris 1896 geschaffen hatte. Sie verkörperten van de Veldes ästhetischen Rationalismus. Es waren von jeglicher historischen Stiltradition unbeeinflusste Räume, in denen eine neue, logischen Gesetzen gehorchende Gerüst- und Linienkunst mit unleuglichem künstlerischen Temperament sich vortrug und den Kampf um das Moderne gewaltsam entfachte. In Paris fand diese nüchterne Logik in vlämisch derber Aussprache wenig Beifall: sie widersprach zu sehr dem traditionellen französischen Geschmack, dem das Elegante, das Massvolle, Leichtbewegte innerstes Bedürfnis ist. Viel eindrucksvoller war der Erfolg van de Veldes in Deutschland. Unser Hang zu konsequenter Gründlichkeit in der Aufnahme und Durchführung fremder Weise leistete ohne Zweifel der neuen Manier mächtigen Vorschub. Die neue Anregung dieser modernen Installation wirkte in dem Kreis junger, thatenlustiger Künstler, begeisterter Dilettanten und Kunstfreunde wie eine Offenbarung, — die grosse, träge Masse des Publikums freilich konnte das belgische Wagnis noch nicht zu Gunsten der Moderne umstimmen.

Vielleicht sind in diesem Punkte die weit bescheideneren Versuche, mit denen gleichzeitig in München eine Anzahl Künstler auf-

traten, glücklicher gewesen. Sie hatten weniger eine demonstrative Wirkung im Sinne, als die bestimmte Absicht, für das deutsche Haus Möbel und Geräte zu schaffen: aufrichtig im Material, zweckmässig in der Form und neu in einem Geschmack, der bald das Knorpelwerk, bald die Tentakeln gewisser Weichtiere oder Rippen- und Knöchelwerk als neue künstlerische Motive heranzog. Wenn auch nicht alles glückte, was sie versuchten, so berechtigte doch das frische Vorgehen dieser Künstler zu guten Hoffnungen. Alle erfüllte das gleiche Bestreben, einfach, natürlich zu sein, den guten Geschmack nicht in übertriebenem Schmuck, sondern in guten Verhältnissen, fein nüancierten Farbenharmonien zu suchen. Aber reicher an stilreformatorischen Ideen und Phantasien als an technischen Erfahrungen, haben diese Improvisatoren einer neuen Kunst nur zum Teil ihre Ideale verkörpern können. Die Schwierigkeit, die sie im bloss Technischen zu überwinden hatten, war ebenso gross wie die Zurückhaltung nicht nur der finanzkräftigen Industriellen, sondern auch der Gewerke, die nicht selten in den künstlerischen Versuchen unbefugte Eingriffe in ihre Betriebe erblickten. Doch die Not machte sie erfinderisch. Es bildeten sich (1897) die »Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk«, die trotz vieler internen Kämpfe sich gehalten haben.

Bernhard Pankok, Bruno Paul und Richard Riemerschmid haben als Entwerfer am meisten Kühnheit und Eigensinn in ihren modernen Erfindungen gezeigt. Sie schaffen alle aus der Tiefe des Gemütes heraus, nach selbst gefundenen modernen Stilprinzipien und neigen allesamt zu einer Formengebung, die aus Furcht vor Lüge lieber primitiv als reich sein will. Fehlt ihren Arbeiten auch der grosszügige belgische Linienschwung, so zeichnen sie sich doch durch manche neue Weise aus. Unter ihren Möbeln, namentlich aber unter ihren Beleuchtungskörpern ist manches, das sich in der Gunst behaupten wird, weil es zweckmässige Einfachheit mit Gefälligkeit paart. Besonders dass sie bei aller Sorge um die Ausbildung eines im guten Sinne bürgerlichen Stils immer auf eine farbenfrohe und geschlossene Stimmungswirkung hinarbeiten, giebt ihren Versuchen eine künstlerische Weihe, die dem Nützlichkeitsprinzip die Wage hält. Eine ganze Schar Künstler hat sich um die Genannten und um Obrist in München gruppiert, auch Künstler der älteren Generation wie von Berlepsch folgten der modernen Fahne, so dass in kürzester Zeit auf allen Ausstellungen und in den modernen Kunstläden kunstgewerbliche „Neuheiten" zu sehen waren. Wie in München,

so versuchte auch an andern Orten die „neue Richtung“ Boden zu gewinnen. Die Berufung Otto Eckmanns an die Berliner Kunstgewerbeschule hat eine symptomatische Bedeutung. Sie beweist, dass auch die leitenden Kreise die Notwendigkeit einer Reform des Kunstgewerbes und besonders des Kunstunterrichtes anerkannten. In Berlin mehrten sich schnell die Bekenner zum Neuen, und Künstler wie Melchior Lechter und Walter Leistikow versuchten auch eine persönliche kunstgewerbliche Note anzuschlagen. Aehnliche Anfänge finden wir in Hamburg, in Karlsruhe, besonders in Dresden, wo es zur Gründung von „Werkstätten für Handwerkerkunst“ kam, und bald war durch rührige Museumsdirektoren, eifrige Kunstfreunde, Kunsthändler und nicht zum wenigsten durch die Kunstzeitungen deutsche moderne Kunst aller Art verbreitet. Aber entsprach dieser geräuschvollen Verbreitung auch die Tiefe der Wirkung?

Wie wichtig für die Entwicklung der ganzen Bewegung einzelne Leistungen erscheinen, der Umschwung war von zu kurzer Hand vorbereitet, um sofort zu einem Siege auf allen Linien zu führen. Zunächst blieb die Wirkung auf das grosse Publikum aus. Den Anspruchsvolleren war das Neue zu sehr Versuchskunst oder zu simpel, den anderen unerschwinglich. Und die Fabrikanten wagten noch nicht — ganz wenige unternehmungslustige ausgenommen — eine so wenig accreditierte Ware zu führen. Eine interessante Kunst für Künstler, keine im Volkstum wurzelnde, zum Volke sprechende Kunst schien sich entwickeln zu wollen. Das meiste war und blieb schwerverkäufliche Ausstellungskunst. Und was die Unpopularität dieser in ihren Wegen noch so schwankenden und in ihren positiven Erfolgen so unsicheren modernen Richtung erhöhte, war die voreilige Nachahmung, die sie, kaum geboren, allenthalben fand, und die wie ein Schatten überall hin sie begleitet.

Nicht die ernsten Versuche der wenigen wirklichen Künstler sind es, die das Urteil über unsere deutsche moderne Richtung verwirren und trüben, es ist die unabsehbare Talentlosigkeit der Kopisten und skrupelloser Industrieller, die den Kredit des Neuartigen ernstlich gefährdet. Es liegt ja nahe, dass das Bestreben, alles voraussetzungslos neu zu schaffen, leicht zu der Meinung verleitet, dass man, um modern zu sein, nichts zu wissen brauche. Dieser Wahn hat sich offenbar nicht nur in den Köpfen vieler ganz Jungen eingenistet, er hat auch ungezählten Dilettanten, und was schlimmer ist, allen schlechten Fabrikanten und Handwerkern den Kopf verdreht, die

uns wahllos bald unter den Marken „Englisch" bald als „Jugendstil" oder „Sezessionsstil" einen abscheulichen Mischmasch äusserlich zusammengestoppelter „neudeutscher Kunst" produzieren, der in den Bazaren und Engros-Messen sich breit macht. In allen Industrien ist dieser moderne Schund zu sehen, und er wird dadurch nicht entschuldigt, dass er exportfähig ist. Diese weitverbreitete moderne Talmikunst wird noch grösser gezogen durch das kritiklose Gebaren eines Teiles unserer Kunstpresse. Der Heisshunger nach immer neuem Abbildungsmaterial, nach Motiven und Skizzen aller Art hat die Ansprüche an die Qualität so herabgestimmt, dass auch die armseligsten Schüler- und Dilettantenarbeiten herhalten müssen, um den modernen Stil zu charakterisieren. Die harmlose Kunstdilettantin, der ein bescheidenes Kissen „in der Art" von Obrist geglückt ist, der Stümper, der nach langem Suchen nach Inspirationen eine leidliche Vignette aus den Journalen zusammenforscht, all diese vom Zufall betroffenen oder vom Raubbau lebenden „Modernen" werden sofort der Welt als grosse oder hoffnungsvolle Künstler vorgesetzt!

Aber die Verwirrung und Verirrung hat nicht nur die Nachahmer und Laien ergriffen. Auch unter den Vorkämpfern selbst des neuen Stils begegnen wir nicht minder besorgniserregenden Anschauungen über die Ziele der modernen Richtung. Trotz der eindrucksvollen Ausstellungen von neuen Arbeiten der Münchener und Eckmanns, deren Erfolge mit glücklichen Lösungen einzelner Aufgaben in verschiedenen Gewerben das Gesunde der Bewegung beweisen, bemächtigte sich auch wohlwollenden Zuschauern eine heilige Angst vor den weiteren Schicksalen der so frisch ins Land gegangenen neuen Kunstanfänge. In der ungezügelten Phantasie junger oft kulturloser Talente wucherten Wunderlichkeiten, Absonderlichkeiten auf, die mit dem wahren Wesen der Reform nichts zu schaffen haben. Auch Uebergriffe auf die Architektur stellten sich ein. Die ganze Richtung drohte in Aeusserlichkeiten, modischen Einfällen und barocken Geschmacklosigkeiten auszulaufen. Ein Manierismus schien sich festzusetzen, neben den die Ausartungen des berüchtigten Ohrwaschelstils und das wildeste Rokoko zahme Spielereien sind.

Es war nicht gerade günstig, dass in diese Phase grosser Unklarheit und innerer Gärung die Vorbereitungen des deutschen Kunstgewerbes für die Pariser Weltausstellung 1900 hineinfielen. Die Ratlosigkeit war gross, wie man neben der anerkannten Kunst alten

Gepräges, der modernen in ihrem frischen Wagemut zu ihrem Rechte verhelfen sollte. War man sich doch darüber vollkommen klar, dass Deutschland, das sich seit 1867 in Paris an keiner kunstgewerblichen Ausstellung beteiligt hatte, strenge Richter finden würde. Die Idee, auf der Pariser Ausstellung die Kunst im Gewerbe in einer geschlossenen Gruppe, also nicht in der bisher üblichen Zersplitterung nach technischen Gruppen vorzuführen, bewies wieder, dass man sich der Wichtigkeit der Sache vollauf bewusst war und den Nachdruck auf möglichst gesteigerte künstlerische Qualität legte. Eine vorläufige Umfrage bei den Interessenten — Künstlern, Handwerkern und Industriellen — deckte indessen mannigfache Schwierigkeiten auf. Wollte man nach Paris mit denselben stolzen Prunkstücken gehen, die Deutschland in dem letzten Jahrzehnt von Ausstellung zu Ausstellung wandern liess, — den kostbaren Ehrengeschenken, Sportpreisen und den eigens als Ausstellungsware hergestellten, an sich zwecklosen Objekten — dann hätte unsere Ausstellung ein arg retrospektives Interesse gehabt und hätte wenig von unserem neuen künstlerischen Ringen verraten. Aber an neuartigen Arbeiten, mit denen man in Paris mit Ehren hätte bestehen können, war nur das Wenige aufzutreiben, von dem wir eben gesprochen haben. Kurz, die gewerbliche neue Kunst, die wir ausstellen wollten, musste erst geschaffen werden. Bei aller Begeisterung für die gute Sache und trotz namhafter für den Zweck bewilligter Mittel ist es doch recht schwer gewesen, hinreichend bedeutende moderne Arbeiten auf den Plan zu bringen. Die Kürze der Zeit, die für sorgfältige Ausführungen zu Gebote stand, die Schwierigkeit der Auseinandersetzung zwischen dem modern sein wollenden Künstler und dem des Alten gewohnten Besteller, die Unterschätzung der technischen Schwierigkeiten, das und vieles andere erschwerte ein günstiges Vollbringen. Und doch schnitt die fortschrittliche Gruppe der deutschen kunstgewerblichen Abteilung verhältnismässig günstig ab.

Neben der prunkvollen Entfaltung historischer Stilformen in den Räumen der Münchner: süddeutsche Spätrenaissance und Empire, neben der Koje im besten Potsdamer Rokokogeschmack, welche die kaiserlichen Bronzemöbel enthielt, musste, was an den Versuchen der Stürmer und Dränger frisch war, was Stimmung machte, was neuartig war, doppelt auffallen. In der Freude über dieses nach etwas anderem, neuem, modernem drängende Leben, übersah man den Mangel an architektonischem Rückgrat in dem pompösen Parade-

zimmer Lechters für das Kölner Kunstgewerbemuseum, ging man wohlwollend hinweg über manche technische Unzulänglichkeit und nervöse Künstelei in den Zimmern der Münchener Werkstätten und der zum erstenmal auftretenden Darmstädter Künstler. Man freute sich über die moderne Initiative, ohne den neuen Geschmack oder die neue Mode im Ornamentalen zu billigen. Dieser Geist einer gewiss noch unreifen Umbildung, dieses Streben, original zu sein, fand selbst Anerkennung bei den Franzosen. Offen erkannte die Jury die frische, nach Selbständigkeit im Geschmack drängende germanische Bewegung an. Das war ohne Zweifel eine Ermutigung mehr zu wagen.

Nach diesem Achtungserfolg und reicher durch die Erfahrungen, die in Paris zu machen waren, that eine neue Probe der jungen Kunst in der Bewältigung grösserer Aufgaben not. Einrichten musste sie und bauen, wenn sie die alte Architektur mit ihrer Dekoration besiegen wollte. Einige Kunstfreunde, deren Begeisterung für das Neuartige sich bis zu werkthätigem Mäcenatentum steigerte, hatten schon früher solche Aufträge gegeben, und gewiss war in einer Zeit, da die stammelnden Anfänge Aller in allem noch geringe Garantien für die Lebensfähigkeit des Neuen boten, dies opferwillige Vorgehen ein um so grösseres Verdienst. So waren Henry van de Velde, Otto Eckmann, Fritz Erler und die Münchener beizeiten zu grösseren Aufträgen gekommen, — ganzen Zimmereinrichtungen und auch Hauseinrichtungen, — bei denen sie im neuen Geschmack freihändig arbeiten konnten. Nichts war wichtiger für die weitere Entwicklung und Erziehung der neuen Richtung als solche Aufgaben, die der Willkür einer äusserlichen Formkunst die klaren Forderungen architektonischer Raumbildung und bestimmter praktischer Zwecke gegenüberstellen. Gelang jetzt der Sprung aus der Theorie und Phantasie in die Wirklichkeit eines gebrauchsfähigen Raumganzen, dessen künstlerischer Stimmungsgehalt der Natur nicht eines idealen, sondern eines einfachen kunstsinnigen Menschenkindes entspricht, — dann war der grosse Wurf gelungen und der Weg zu der neuen Wohnungskunst, die wir sehnlich wünschen, gefunden.

Es ist klar, dass wir mit dieser Fragestellung, mit dieser Aufgabe einen Punkt berühren von entscheidendem Belang für den Wert und die Zukunft der neuen Richtung überhaupt. Zeigen soll die neue Richtung, ob sie zu solcher Gestaltung fähig ist; beweisen soll die neue Richtung, ob sie, die Welt suchender Phantasien, wankelmütiger Laune und wechselnder Neigungen verlassend, imstande ist,

im Kampfe mit praktischer Vernunft den idealen Schwung zu bewahren, dessen die neue wie die alte Kunst bedarf, wenn sie mitteilsam weiter, dauernd wirken soll. Und vor allem soll sie zeigen, ob sie bauen, ein organisches Bauwerk gestalten kann.

Damit stellen wir die Frage nach der architektonischen Lebensfähigkeit der neuen. Richtung. Wird diese auf individuelle Originalität pochende neue Kunst, in ihre Verachtung der Schmuckformen historischer Zeiten auch die in langen Entwicklungsreihen gebildeten Principien architektonischer Raumgestaltung einschliessen? Radikale Moderne, wie Van de Velde, wie der Franzose Hector Guimard und der Wiener Josef M. Olbrich wollen nichts wissen von der beredten Symbolik in der Formensprache älterer Kunst. Aus Eignem, aus feinfühligem Künstlerinstinkt heraus glauben sie eine neue an nichts in der Stillehre Bekanntes erinnernde Formenwelt und eine neue Architektur erzeugen zu können.

Das Haus, wie es sich die Künstler denken, die die Hochherzigkeit des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen nach Darmstadt zur freien Bethätigung ihrer neuen Kunst berufen hat, soll eine Stätte sein, an der sich zur Weihe unseres Lebens alle Kunst feierlich entfaltet. Im Geiste unsrer Zeit wollen sie — nach Peter Behrens' Dithyrambus auf das „Dokument deutscher Kunst" — leben, und eine jede Lebensthätigkeit soll in diesem Geiste Schönheit geben, und alles was zum Leben gehört soll Schönheit empfangen! In diesem edlen Sinne haben die sieben Meister auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt vorbildlich zu schaffen gesucht. Aber das Resultat ihrer begeisterten Hingabe hat in architektonischem Betracht den beweiskräftigen Berechtigungsnachweis einer voraussetzungslos aus dem Geiste individueller Freiheit schaffenden Bauweise nicht erbringen können. Was Josef M. Olbrich, der in Wien der sezessionistischen Revolte gegen das Veraltete zu erfolgreichem Durchbruch verholfen hatte, in Darmstadt an Wohn- und Ausstellungshäusern in jenem die Fläche betonenden Primitivismus improvisiert hat, dem koloristisch starke Effekte einen theatralisch stimmungsvollen Reiz leihen, hat keinen architektonischen Wert. Es hat gewiss nicht dieselbe künstlerische Qualität wie die geschmackvolle und vielfach glücklich anregende Innendekoration, in der Olbrich eine selbständige neuartige Weise wohl anzuschlagen weiss. Der Geist persönlicher Freiheit, der in der Ausstattung des Raumes sein Recht fordert, führt in der Architektur zu Absonderlichkeiten und zerstört den Eindruck

des organischen Gewordenseins, den jedes Bauwerk, auch das private, haben muss, wenn es als Architektur empfunden werden soll. Während die Häuser von Olbrich alle nur den Eindruck eigenwilliger und nur zum Teil gefälliger Willkür hervorrufen, ist es wenigstens einem der sieben Künstler, Peter Behrens, gelungen, selbständig ein Haus hinzustellen, das vielleicht nicht recht praktisch und etwas zu feierlich und schwermütig in der Stimmung ist, das aber doch dem in der Darmstädter Festschrift ausgesprochenen Ideal auch architektonisch entspricht. Es ist ein Werk aus einem Guss, das mit einem leisen Anklang an niederdeutsche Backsteinkunst den Eindruck stilgerechten, organischen Wachstums erweckt. Nicht exotische Inspirationen wie die marokkanischen Einfälle Olbrichs, nicht blosse Effekthaschereien, gesuchte primitive Reihenornamentik oder dekorative ostasiatische Anleihen haben es hier zu einer gewissen Monumentalität gebracht, es ist ein wirklich deutscher Baugedanke, der in diesem Behrenshaus anklingt und uns seine Weise verständlich macht. Zum Glück gewahren wir solche halb unbewussten Rückgriffe auf heimische Weisen auch bei anderen Künstlern, die den Gefahren all zu internationaler und exotischer Anregung aus dem Wege zu gehen wussten. So steckt in Patriz Hubers schlichtem Getäfel- und Möbelwerk eine so anheimelnde Kraft, dass wir an die Traulichkeit schlichter spätgotischer Zimmer, wie sie in den Alpenländern vorkommen, erinnert werden, ohne dass wir diese Erinnerung als eine sklavische Abhängigkeit vom Alten empfinden.

Aber diese Werke und andere auf demselben Boden stehenden kunstgewerblichen Arbeiten sind es nicht, die den bestimmenden Eindruck in Darmstadt machen. Es bedurfte augenfälliger Experimente, es war notwendig, laut aufzutreten, um die träge Masse aufmerksam zu machen auf die künstlerischen Fragen, die der Lösung harren, und um den Widerstand vieler zu brechen, die sich im Gehege starrer Ueberlieferungen so sicher glaubten, dass sie jede moderne Regung verdächtigten und zurückwiesen. Ohne die Werkstätten wäre doch in München die neue Bewegung nicht zum Durchbruch gekommen, ohne die kühne Initiative in Darmstadt, ohne Van de Veldes und Eckmanns Aufrütteln in Berlin, hätte sich in den Hochburgen der Konservativen in Stuttgart, in Nürnberg kein neuer Geist geregt.

Dem tumultuarischen Treiben der Anfänger und Vorläufer ist eine ruhigere Strömung fast allenthalben gefolgt. Ueberall haben

sich die Kämpfer für das Neue gemehrt und ihre Schar findet Bundesgenossen unter den Architekten, die Compromisse suchen, heimatliche Stilüberlieferungen fortbilden und neu beleben im Dienste neuer Aufgaben. Auch in die Akademien, Kunstgewerbeschulen, Gewerbeschulen, ja in die Zeichenlehre der Volks- und höheren Schulen, beginnt der neue Geist zu dringen. Der Erziehung des Publikums durch die Museen und Ausstellungen folgt die Erziehung des Nachwuchses durch die Schule. Was unsere Kunstpädagogen schon lange forderten, scheint mehr und mehr in dem Bewusstsein der leitenden Kreise Gestalt zu gewinnen. Dass die Geschmacksbildung, die Erziehung zum Kunstgenuss und zum besseren Verständnis alter wie neuer Kunst eine immer wichtigere Verpflichtung unsrer Volkserziehung bildet, wird nicht mehr bezweifelt, und im Wettbewerb mit unsern Nachbarn und Konkurrenten auf industriellem Gebiet als immer notwendiger gefordert. Verallgemeinerung der künstlerischen Bedürfnisse, Hebung des Sinnes für technische und künstlerische Qualität zur Veredlung des kunstgewerblichen Industrialismus, Stärkung endlich des nationalen Charakters im Kampfe gegen internationale Mode und individuelle Verstiegenheit — das sind praktische Ziele, nach deren Verwirklichung wir streben. Und zu diesem Ende hat auch die „neue Richtung" trotz ihrer Uebergriffe ein gut Teil gewirkt!

---

# Oesterreich.

Von Fritz Minkus in Wien.

Man hat vielfach den Irrtum begangen, die moderne Bewegung Oesterreichs nach der deutschen, oder diese nach jener zu bemessen, was der einen oder der anderen ungerechterweise zum Nachteil geraten musste. Bei diesen Vergleichen hat man übersehen, dass sich an die moderne Bewegung Deutschlands und jene Oesterreichs überhaupt nicht leicht ein gemeinsamer Massstab anlegen lässt. Die auffallend beträchtliche Verschiedenartigkeit des Volksnaturells, die zwischen dem hier ja in erster Linie in Betracht kommenden Deutsch-Oesterreicher und seinen reichsdeutschen Stammesbrüdern obwaltet, — eine Verschiedenartigkeit, die sich naturgemäss auch auf dem Gebiete des Geschmacks ausschlaggebend geltend macht, — motiviert dies vielleicht schon einigermassen; mehr aber noch begründet sich die Unvergleichbarkeit der beiden Richtungen in der bedeutsamen Verschiedenheit des Ursprungs und des Weges, den die moderne Bewegung diesseits und jenseits der deutsch-österreichischen Grenze genommen hat.

Der mächtige politische und wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands hatte hier eine neue Aera der kulturgeschichtlichen Entwicklung eröffnet, die nach künstlerischem Ausdruck rang. Der Mittelstand, der Handelsstand, war zu Reichtum, zu gesellschaftlicher Selbständigkeit gelangt, baute sich seine eigenen, bürgerstolzen Häuser und machte den Versuch, die neuen Heimstätten, die Kinder einer neuen Zeit beherbergen sollten, in neuem Kunstgeist auszustatten. Der moderne deutsche Künstler hatte sich freilich die ersten Anregungen zu dieser neuen Kunstweise zum Teile aus England geholt, aber, gestützt auf die ausserordentliche Leistungsfähigkeit der heimischen Industrie, aufbauend auf breiten Schichten der Bevölkerung,

getragen von der mächtig treibenden Woge eines frischen Nationalsinns, gestärkt durch die neuen Säfte, die allerorten in die Höhe schossen, angespornt schliesslich durch den Widerstand der Kunstphilister, hatte er eine neue Richtung hervorgebracht.

Keine der Praemissen, auf deren Grund das deutsche Kunsthandwerk mit logischer Naturnotwendigkeit eine neue Stilweise hatte zeitigen müssen, war in Oesterreich gegeben gewesen. Innerpolitische Schwierigkeiten hatten hier den wirtschaftlichen Aufschwung erheblich verlangsamt; die Verschiebung des sozialen Schwerpunktes, die in Deutschland stattgefunden hatte, war hier nicht erfolgt, die breiten Kreise der Gesellschaft, den ernsten Anforderungen eines verschärften Kampfes ums Dasein hingegeben, hielten sich künstlerischen Fragen fern; nichts in dem kulturellen Gesamtzustande war fähig, aus diesem selbst heraus neuen Geist dem Kunsthandwerke zuzuflössen. Und doch bedurfte das österreichische Kunstgewerbe dringend einer kräftig umgestaltenden Belebung, wollte es nicht, in flau tändelnder Retrospektivität erstickend, den alten Ruf seines guten Geschmackes einbüssen, wollte es nicht der Konkurrenz des ausländischen Importes die Bahn öffnen. Denn die Aristokratie und die sich um sie gruppierenden Klassen, kurz die tonangebenden Kreise, drohten, angesichts des künstlerischen Rückganges des heimischen Kunsthandwerkes, sich allmählich daran zu gewöhnen, ihren kunstgewerblichen Bedarf auf fremden Märkten zu decken, vor allem in England.

Seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich der Einfluss Englands auf die gesellschaftlichen Formen, die Geschmacks-Anschauungen der tonangebenden Gesellschaft in Oesterreich stärker als in fast allen anderen Ländern des Festlands geltend gemacht. Auf den verschiedensten Gebieten des täglichen Lebens war dies zum Ausdruck gekommen. Das englische Sportsleben, das in den sportsfreudigen vornehmen Kreisen Oesterreichs das regste Interesse fand, hatte den Verkehr mit England, die Vertrautheit mit den gesellschaftlichen und den Geschmacks-Eigenheiten des Inselreichs beträchtlich gesteigert; der Oesterreicher, der auf seine äussere Erscheinung grossen Wert zu legen pflegt, hatte sich von der Sorgfalt der englischen Herrentracht angezogen gefühlt und begonnen, sich nach ihrem Vorbild zu bekleiden; die Wiener Frauenmode hatte, zu Ungunsten von Paris, mehr und mehr nach London gravitiert; die vernünftige Kinder-Erziehungsmethode der Engländer, ihre gesell-

schaftlichen Spiele hatten vielfach in Oesterreich Eingang gefunden; häufiger als früher wurde die englische Sprache gelernt; die freieren englischen Umgangsformen hatten die von altfranzösischer Sitte abstammenden Manieren der Vorzeit abgelöst; die Wohnräume der eleganten Welt hatten sich mit allerhand praktischem und gediegenem Kleingerät englischer Herkunft gefüllt: nun begann, infolge der Stagnierung, die im österreichischen Kunsthandwerk eingetreten war, auch das englische Möbel in Oesterreich eine immer bedeutendere Rolle zu spielen.

Die tonangebenden Gesellschaftskreise Oesterreichs hatten sich der Wiedererweckung der Renaissance im grossen und ganzen ferngehalten, — fernhalten können, denn entweder bargen sie in ihren Palästen und Schlössern unerschöpflich reiche Schätze ererbten, wertvollen alten Mobiliars, oder sie verfügten doch über die Mittel, im Antiquitätenhandel Rokoko-, Louis-Seize- und Empiremöbel zu erstehen, zum mindesten aber trachteten sie, sich mit möglichst exakten Nachbildungen derartigen Mobiliars auszustatten, um ihren jüngeren Luxus jenem des ihnen massgebend erscheinenden Hochadels nach Thunlichkeit zu assimilieren. Aber die neuen Bedürfnisse einer neuen Zeit, neue, wesentlich unter englischem Einfluss stehende gesellschaftliche Lebensformen liessen den einen wie den anderen die ceremoniösen Wohnungsausstattungen lang dahin gegangener Epochen allmählich ungenügend erscheinen; man bedurfte ja nicht nur pompöser Empfangsräume, in denen sich der vornehme Glanz des Hauses widerspiegeln sollte, sondern auch behaglicher Fauteuils für die Kaminecke, die Bibliothek, das Arbeitszimmer; leicht transportierbarer Rauch-, Thee-, Spiel- und Nippes-Tischchen; bequemer Korbmöbel für Parks und Wintergärten. Die heimische Kunstindustrie bot nahezu nichts Brauchbares in dieser Richtung. So kam man denn auf den naheliegenden Gedanken, sich derartiges Nutzmobiliar aus England mitzubringen oder kommen zu lassen, von wo man ja schon anderweitig so vielerlei bezog. Auch entsprach das moderne englische Möbel dem Bedürfnis in treffender Weise; unvergleichlich in der Exaktheit der Arbeit und der Güte des Materiales, hatte es, dank der nahezu ununterbrochenen historischen Entwicklung, aus der es hervorgegangen ist, dank der vielen ihm anhaftenden stilistischen Reminiscenzen an diese Entwicklung, dank seiner in erster Linie auf strikte Zweckmässigkeit ausgehenden, knappen Formgebung, die Fähigkeit, sich wie immer gearteten Milieus einzuordnen, neben

historischem Hausrat nicht zu stören; zudem lag es dem Geschmack der führenden Gesellschaftskreise Oesterreichs schon dadurch besonders nahe, dass es in vieler Hinsicht stark an die in ihrem Besitze so ungemein häufig anzutreffenden Möbel aus der Kongresszeit und der sogenannten „Biedermännerzeit" erinnerte.

Merkwürdigerweise legte der grösste Theil der österreichischen Kunstindustriellen dieser ganzen hochbedeutsamen und in kommerzieller Hinsicht gefahrdrohenden Erscheinung gegenüber einen ausserordentlichen Mangel an Verständnis oder doch zum mindesten an Initiative an den Tag, und auch das Oesterrreichische Museum für Kunst und Industrie, das ja dazu berufen schien die Brücke zwischen den Anforderungen der Konsumenten und den Darbietungen der Produzenten herzustellen, trat nicht in Aktion. Da ward in der Person Arthur von Scalas ein neuer Direktor an die Spitze dieses Instituts gestellt.

Arthur von Scala, der früher Direktor des Handelsmuseums gewesen war, brachte auf seinen neuen, durch die Sachlage zu ungewohnter Wichtigkeit gelangten Posten alles mit, was ihn befähigen konnte, auf die notwendige Reform des österreichischen Kunsthandwerkes einen massgebenden und heilsamen Einfluss zu nehmen: er verband einen glänzend geschulten Geschmack mit gründlichstem technischen und kommerziellen Wissen; er war mit den Geschmacks-Anforderungen der führenden Gesellschaftsklassen aufs eingehendste vertraut; er zählte zu den genauesten Kennern Englands und seines Kunsthandwerkes. Scala's Programm für die Reformierung des österreichischen Kunstgewerbes war in grossen Zügen das folgende: Angesichts des ausgesprochenen Konservatismus im Geschmack des maassgebenden Theiles der österreichischen Gesellschaft war es nicht empfehlenswert, sich allzu nahe an die eben entstandene heissspornige und originalitätslüsterne „Secession" anzuschliessen, die, in der schönen Absicht, „der Zeit ihre Kunst" zu geben, zum grössten Theile übersah, dass sich, wie eine neue Zeit, so eine neue Kunst entwickeln müsse und nicht aus dem Boden gestampft werden könne. Da eine mehr oder minder administrative Maassregel, wie es die Sanierungsaktion des österreichischen Museums war, nicht mit vagen Zukunftsträumen operieren konnte, musste man darauf bedacht sein, den Aufbau einer österreichischen „Moderne" auf sicherem Boden zu fundieren, in der einzigen bereits hochentwickelten englischen Moderne zu begründen. Ein vertieftes Studium der alten Stile sollte dem Kunsthandwerker die ihm so überaus nötige Sicher-

heit in der Technik geben, weiter aber auch dem Teil des kaufenden Publikums, das, im Gegensatz zu der bisher geübten tändelnden Retrospektivität einer im Zeitalter der Hochblüte der Geschichtsforschung leicht erklärlichen streng historischen Geschmacksrichtung huldigte, die gewünschten tadellos exakten Kopien alter Muster zuführen. Vor allem aber sollte in der Ausbildung der für das Kunsthandwerk thätigen Künstler ein liebevoll eingehendes Naturstudium das unfruchtbare Nachbeten losgelöster Details aus dem Ornamentschatze alter Zeiten ersetzen.

Gegen die Durchführung dieses Programms erhob sich in einer bestimmten Gruppe der österreichischen Kunstgewerbetreibenden heftige Opposition. Die begreifliche Animosität der im alten Fahrwasser führend gewesenen Persönlichkeiten, das naturgemässe Anklammern mancher Industriellen an die Richtung, in der sie vor Jahr und Tag Rühmliches geleistet hatten, die Rancune mancher grossen Häuser gegen die Heranziehung junger, arbeitsfreudiger Kräfte aus dem Kreise des Kleingewerbes, persönliche Motive aller Art, da und dort auch die irrige, aber ehrliche Ueberzeugung, dass man auf einen Abweg gerate: all dies steigerte diese Opposition zu einem ungemein erbitterten Kampf, der auch das grosse Publikum interessierte und aus seiner bisherigen Gleichgültigkeit aufrüttelte. Wenn endlich die neue Richtung siegreich aus diesem Kampf hervorging, so war dies wohl in erster Linie der kräftigen, zielbewussten Förderung und dem feinsinnigen Sachverständnis des damaligen Unterrichtsministers, des Grafen Latour, und der festen Haltung der Centralleitung der k. k. Gewerblichen Fachschulen zu danken, auf welche der Direktor des Oesterreichischen Museums als Inspektor einen massgebenden Einfluss ausüben konnte, und die selbst wieder mit weiten Kreisen des Kunsthandwerkes in enger Verbindung standen.

Ueberraschend schnell erfassten nun auch die ursprünglichen Gegner der neuen Richtung die Notwendigkeit einer Reform, ja sie schossen sogar manchmal, zum Teile Hand in Hand gehend mit den „Secessionisten", die sich zur Scala'schen Richtung in immer schärferen Gegensatz stellten, gefährlich weit über das Ziel hinaus, das sich der ehedem so verschrieene „Neue Kurs" des Oesterreichischen Museums gesteckt hatte.

Neben dem unter der Oberaufsicht des Direktors des Oesterreichischen Museums entstandenen streng-retrospektiven Ausstellungsobjekten der k. k Fachschulen, — Arbeiten, die die ausführenden Schüler

mit sicherem Stilgefühl und technischer Präcision auszurüsten vermögen, — neben den bis auf wenige Ausnahmen massvoll modernen Arbeiten der k. k. Kunstgewerbeschulen in Wien und Prag und neben den in ihrer ungesucht und gesund modernen Naturauffassung so epochemachend schönen Spitzen des k. k. Spitzenzeichenateliers und des k. k. Centralspitzenkurses, — welche Anstalten ehedem einzig im Bereich der „Nachempfindung" von Renaissancespitzen thätig waren — sah man in der österreichischen Kunstgewerbeabteilung der Pariser Weltausstellung unter anderem ein Interieur, das zu den hypermodernsten Vorführungen der gesamten Weltausstellung gezählt hat, Es ist wohl eine nahezu humoristische Erscheinung, dass dieses Interieur gerade von den einstigen Gegnern der neuen Richtung ausgestellt worden war!

Dieses Interieur, das den leicht zu irrigen Anschauungen verleitenden Namen „Wiener Interieur" trug und von einem der genialsten „Secessionisten", dem heute Oesterreich entfremdeten Architekten J. Olbrich entworfen war, hat im Publikum lebhafte Kontroversen hervorgerufen. Freilich mögen die Gegner bei ihrer Verurteilung der verwirrenden Fülle von Motiven, des sichtlichen Strebens nach noch nie dagewesenen Effekten meist übersehen haben, dass es sich nicht um einen Wohnraum, in dem solch ein Durcheinander unerträglich wäre, sondern um einen Schiffsraum handelte, der den stets wechselnden Passagieren eher Anregung und Zerstreuung, als Ruhe und Sammlung zu bieten hat. Trotzdem aber dürfte wohl bei der Frage nach dem geschmacks-erziehlichen Werte niemand schwanken in der Wahl zwischen dieser Moderne und der auf gewissenhafter Retrospektivität, auf dem erprobten englischen Stile und dem Naturstudium basierende Richtung, die die Leitung des Oesterreichischen Museums propagiert. Und dass dem österreichischen Kunsthandwerk, namentlich in jenen Zonen, auf die sich die staatliche Reformaktion bezieht, ein erziehender Einfluss noch sehr nötig ist, wird selbst ein optimistischer Bewunderer nicht leugnen können: weite Gebiete liegen noch brach, andere decken noch, schwer ausrottbar, die Ueberreste der vergangenen Epoche. Merkwürdigerweise ist es aber gerade der erziehliche Wert der im Programme Scala's figurierenden strengen Retrospektivität und des Anschlusses an den englischen Stil, der von gegnerischer Seite bestritten wird. Man meint, dass auf diese Weise der nationale oder vielleicht besser gesagt, der lokale Charakter des Kunsthandwerkes gefährdet werde.

Aber so wesentlich die getreue Widerspiegelung des Volkscharakters für den Werth einer Stilrichtung fraglos ist, so illusorisch sind zumeist alle praktischen Bemühungen, einer Stilrichtung „Volkscharakter“ methodisch einzuimpfen. Gerade auf der Pariser Weltausstellung konnte man in den kunstgewerblichen Abteilungen mancher Länder, die ihrem modernen Kunsthandwerk durch Ausschmückung moderner Formen mit altüberlieferten, verknöcherten Ornamenten nationalen Anstrich zu verleihen trachteten, die Undurchführbarkeit eines derartigen Bestrebens klar erkennen.

Mir fiel angesichts dieser Erscheinungen das schnurrige Histörchen eines dörflichen Kunstjüngers aus den Alpenländern ein, der, als Frucht eifriger Studien in den Fachzeitschriften, einmal zu irgend welchem ländlichen Fest einen pomphaften Triumphbogen in unverfälschtestem van der Velde-Stil entworfen hatte; als man ihm darauf bedeutete, er hätte seinem Entwurf doch etwas heimischen Charakter geben sollen, wies er beschwichtigend auf das — Landeswappen hin, das an der Spitze seiner kühnen Ehrenpforte prangte.... Und doch hätte er gerade leichtes Spiel gehabt! Denn in seinem weltfernen Thal treibt der alte Stamm bodenwüchsigen Bauernstiles unaufhörlich neue, lebenskräftige Blüten; der schlichte Hausrat nach der Ahnen Sitte entspricht nach wie vor den immer gleich gebliebenen Wünschen; in den altererbten Geschmackstraditionen der Väter begnügt sich das Kunstbedürfnis der Söhne. Wo aber die nivellierende Flut der Kultur seit Jahrhunderten die autochthone Kunstweise fortgespült hat, wo der Weltverkehr immer wieder das Beste, was er anderweitig findet, ablagert, wo der Wandel der Zeiten unablässig Sitten, Lebens- und Geschmacksanschauungen wandelt: aus welcher Quelle will man da schöpfen, um einer neuentstehenden Geschmacksrichtung ex officio „nationalen Charakter“ einzuflössen? Nein, der volkstümliche Geist im Kunstleben ist kein Ding, mit dem sich bewusst manipulieren liesse; er ist das geheime Fluidum, das jede Künstlerhand durchströmt und leitet, ihrem Werke ungewollt, selbst wider Willen, den unverfälschbaren und unauslöschbaren Stempel der Heimat aufdrückt! Den unabweislichen Anforderungen des heimischen Marktes nachkommend, wird der Kunsthandwerker Formen aus seinem Vorbilderschatze eliminieren, die den Bräuchen seines Landes fernliegen. Er wird seinen figürlichen Dekor den lebenden Modellen nachbilden, die ihn umgeben, wird er seine Blumenornamentik der Flora seiner Wiesen, seiner

Wälder entnehmen; dem Zwange der Notwendigkeit folgend, wird er etwa das schlankfüssige Mahagonimöbel mit kräftigeren Stützen nachformen, wenn ihm die Verkehrsverhältnisse seines Landes, die Geldkraft seiner Kundschaft das kostbare überseeische Holz versagen, und ihm die Heimat solche widerstandskräftige Hölzer nicht bietet; vor allem aber dem unbekämpfbaren Antrieb seiner eigenen Geschmacksempfindung unbewusst hingegeben, wird er den dürftigen Schmuck des Vorbildes vermehren, das zu Viel vermindern, Licht- und Schattenwirkung heben oder dämpfen, je nach der Richtung, die das ästhetische Empfinden seines Volkes geht. Es ist ja doch der alte heimische Boden, in den der neue, fremde Same versenkt wird: ist der Same keimfähig, der Boden wohl bestellt, muss die Saat gedeihen!

Gerade die österreichische Kunstgeschichte bestätigt, dass, je fremder dieser Same zu sein scheint, umso schneller und erspriesslicher die Kraft des Bodens der Frucht heimisches Wesen giebt.

Oesterreich war in manchen seiner Länder noch völlig der Spätgotik hingegeben und hatte sich der Renaissance kaum genähert, als die Neigungen des Hofes und des reichen Adels es dem fernliegenden Stile des italienischen Barocks erschlossen. Die österreichische Kunst hat sich durch diesen Geschmacksimport nicht „entnationalisiert“, sie verdankt im Gegenteile dem weithergebrachten Reis ihre allerschönste und nationalste Blüte! Es sollte den Gegnern der anglisierenden Richtung, zur Lehre dienen, dass der „style notoire“, in dem Oesterreich sein Reichshaus auf der Rue des Nations der Pariser Weltausstellung erbauen konnte, auf italienischem Boden entstanden war! Und sicherlich haben die österreichischen Künstler, die jenen „notorisch“-österreichischen Stil geschaffen, nicht einen einzigen Augenblick lang darüber nachgedacht, wie man dem fremden Kinde „Nationalgeist“ einhauchen könnte; und doch haben sie — unbewusst und ungewollt — das fremde Kind zum echtesten Sohne seiner neuen Heimat aufgezogen!

Was aber den alten Stilen Halt und Dauer gab, das war in allererster Linie der Umstand, dass sie sich, zufolge der in jenen Zeiten so unerbittlich scharf sondernden gesellschaftlichen Schranken, in merkliche getrennte, soziale Abstufungen differenzierten. Sobald ein neuer Stil ins Land kam, teilte er sich sozusagen in soziale Unter-Stile: nie wäre es dem noch so wohl bestallten Bürger beigefallen, den Glanz des Adels nachäffen zu wollen, nie dem kleinen Manne

aus dem Volke, als Patrizier paradieren zu wollen. Der glückliche Wegfall der sozialen Schranken hat unglücklicherweise auch diese sozialen Stildifferenzierungen weggefegt. Es war der Talmiindustrie möglich, auch dem kleinsten Manne, um den sich ja die Kunstindustrie höheren Ranges nicht kümmerte, für wenig Geld den Luxus weitaus zahlkräftigerer Kreise vorzutäuschen, — freilich unter Aufopferung der Zweckmässigkeit und der Gediegenheit! Dieses traurige Gebaren ward der Anstoss zu der wilden Modenjagd der letzten Dezennien: das stete Andersseinwollen der oberen und das stete Gleichscheinenwollen der unteren Klassen, die Bereitwilligkeit der Schundindustrie, die Teilnahmslosigkeit der Kunstindustrie hatten sie heraufbeschworen.

Nicht in ihrer fremden Herkunft, im Modedämon ist der Feind der gedeihlichen Entwicklung einer neuen Kunstweise zu bekämpfen. Und gerade in dieser Hinsicht hat das Oesterreichische Museum die Richtung, die es eingeschlagen, von vornherein zu schützen gesucht, indem es die neue Kunstweise, die notwendigerweise für die reichen Gesellschaftskreise geschaffen worden war, in künstlerisch vollauf gleichwertigen Abstufungen auch den minderbemittelten Schichten erschloss: unter segensreicher Verwendung von Fonds, die ehedem zur Anfertigung der überflüssigsten Prunkstücke verwendet worden waren, hat es eine Reihe der erfolgreichsten Konkurrenzen zur Schaffung modernen, schönen, gediegenen und billigen Hausrates ausgeschrieben und dadurch dem verderblichen, demoralisierenden Walten der Imitation einen kräftigen Riegel vorgeschoben, — seine ästhetische Mission in schöner Weise zu einer ethischen erweiternd.

So wird das Kunstgewerbe Oesterreichs getrost und freudig dem Programme folgen dürfen, das sich die zielbewusste Leitung des Oesterreichischen Museums, in klarer Erkenntnis der Anforderungen, zur Richtschnur genommen hat. Insbesondere wird die Schule dem heranwachsenden Kunsthandwerker und dem in technischer und künstlerischer Hinsicht hilfsbedürftigen Kunstgewerbetreibenden durch exakte Nachahmungen mustergültiger alter und neuer Vorbilder und durch gewissenhaftes Naturstudium, unter nachdrücklichem Hinweis auf die Erfordernisse von Zweck und Material und unter nachdrücklicher Warnung vor den gesuchten Extravaganzen einer allzustürmischen Moderne, eine gediegene und ernste Grundlage für sein weiteres Wirken mitzugeben haben. Ausgebildet in der strengen Zucht einer solchen Schulung, der wir späterhin nicht

in Versuchung geraten, um jeden Preis in gewollt origineller, gewollt „nationaler" Weise zu schaffen. Als Kind seiner Zeit und seines Volkes wird er seinen Werken den Typus des Zeitgeistes, des Volksgeistes, ungesucht und unbewusst, am klarsten und treffendsten zu verleihen wissen.

Wie diese österreichische Moderne beschaffen sein wird, ob sie sich etwa mehr der Richtung Otto Wagners nähern, des Meisters, der heute an der Spitze der vorgeschrittensten künstlerischen Jugend Oesterreichs steht, oder vielleicht sich mehr der Kunstweise Ludwig Baumanns anschliessen wird, dessen herrliche Installationen in den österreichischen Abteilungen der Pariser Weltausstellung allgemein als unverfälschtester und glücklichster Ausdruck österreichischen Geschmackes bewundert wurden, — all dies lässt sich heute wohl nicht voraussagen. Denn derartige kunstgeschichtliche Evolutionen werden nicht künstlich hervorgerufen; sie bedürfen zu ihrer vollen Entfaltung stets des Eintrittes einer neuen kulturgeschichtlichen Epoche, deren unausbleibliche Begleiterscheinung sie darstellen. Zweifellos aber ist wohl, dass, wenn einmal Oesterreich durch die Regelung seiner innerpolitischen Verhältnisse zu neuem wirtschaftlichen Aufschwunge gelangt ist, es sein Kunsthandwerk gerüstet finden wird, dieser Zeit neuen Glanzes neuen künstlerischen Ausdruck zu verleihen.

# Skandinavien.

Von Pietro Krohn in Kopenhagen *).

Wohin in den letzten Jahren kunstgewerbliche Erzeugnisse aus den drei nordischen Reichen auf die Ausstellungen gelangten, überall haben sie Aufsehen erregt. Denn während das Kunstgewerbe fast aller übrigen Länder des europäischen Kontinents unsicher im Suchen nach einem modernen Geschmacke schwankte, zeigten die neuen Arbeiten, die aus Dänemark, Schweden und Norwegen kamen, ein so originelles, selbständiges und dabei mit den modernen Reformansprüchen harmonierendes Wesen, dass auf sie häufig wie auf einen Schatz hingewiesen worden ist, an dem das germanische wahlverwandte Kunstempfinden eine Stütze, wenn nicht ein Vorbild zu eigener selbständiger Bethätigung finden sollte. Jedenfalls ist für Deutschland die nordische moderne Kunstbewegung eine Hilfswaffe im eigenen Kampfe um die Verwirklichung der modernen Kunstideale.

Was schon vor der Pariser Weltausstellung auffiel, war die ausserordentliche Entwicklung der textilen Kunst in Schweden und Norwegen. An der Spitze stehen in Schweden die Arbeiten der „Handarbetets Vänner“ (Freunde der Handarbeit) und die Aktiengesellschaft „Svensk Konstslöjdutstilling“ (Kunsthandwerksausstellung) S. Göbel; in Norwegen die Muntheschen Teppiche und Frau Frida Hansens Arbeiten.

Die „Handarbetets Vänner“ wurden in Stockholm 1874 von einem Kreis von Damen gebildet, die sich zusammenschlossen, um die weibliche Handarbeit zu veredeln. Der belebende Gedanke, die leitende Seele, war die Freifrau Sofie Adlersparre. Sie war reich an neuen Plänen und hatte Energie genug, um sie zur Ausführung

---

*) Vgl. Jul. Wulff, det nordiske haandvärks og Industriemöde i Kjövenhavn 1900 afholdt i dagene 31 Juli vi 3 August. Kopenhagen 1901. Darin S. 34—58 P. Krohns Vortrag über „Nordisk Kunstindustri med Pariserudstillingen som Baggrund“, der diesem Aufsatz zu Grunde liegt.

zu bringen; sie hatte die Gabe, ihren weiblichen Kollegen ihre Willenskraft mitzuteilen, und sie hegte eine souveräne Verachtung für alle Schwierigkeiten, die sie sich selbst und anderen aufbürdete. Sie wollte siegen und sie hat gesiegt. Ihr Verdienst ist es, dass die „Handarbetets Vänner" so rasch durchschlugen. Die künstlerische Kraft in den ersten zehn Jahren war die seelenvolle Frau Hanna Uringe. Diese war eine Malerin, die auf Reisen in Ikåne und Dalarne die alten Ueberreste gesehen hatte, die sich im Volke vom textilen Hausfleiss der Vorzeit vorfinden. Sie sah die geheimnisvolle Schönheit, die über diese Sachen ausgebreitet ist, und ihr ist es zu verdanken, dass die „Handarbetets Vänner" von Anfang an das nationale Gepräge bekamen, das ihre Stärke ist. Sie verstand es, die richtigen Stoffe zu finden, und fand sie sie nicht, so liess sie sie weben. Wenn ihr die Nuance im Garn mangelte, die ihr zur richtigen Farbenharmonie notwendig schien, färbte sie es selbst. Sie erdachte neue und schöne Muster, nach denen sie die vorgelegten Stoffe mit Applikationsstickerei schmücken konnte. Diese beiden schlossen sich mit gleichgesinnten Frauen zusammen und gründeten auf diese Weise die „Handarbetets Vänner", die aus ganz kleinen Anfängen sich emporgearbeitet haben.

Das Ziel des Vereins war also, die weibliche Handarbeit zu veredeln. Man wollte versuchen, die alte Schonensche Webekunst wieder zu beleben — und glücklicherweise war sie nicht ausgestorben, sondern es fand sich in den Provinzen zerstreut hier und da eine oder die andere Weberin, die die alten Webemethoden kannte — und sie in nationaler und künstlerischer Hinsicht zu entwickeln. Dieses Ziel suchte man auf verschiedene Weise zu erreichen.

Zu Anfang suchte man national zu werden durch die Anwendung der sogenannten altnordischen Ornamente, d. h von Ornamenten aus der Bronze- und Eisenzeit. Diese Bestrebungen zeigten sich sehr bald als vergeblich; es war eine Kinderkrankheit, über die man bald hinwegkam, und man nahm nun seine Zuflucht zu später entwickelten Stilarten: zum romanischen Stil, zur Gotik, Renaissance. Aber die übrig gebliebene Verbindung mit der alten nationalen Webekunst, die in Schweden nie ganz ausgestorben ist, gab dem Vereine die Kraft der Verjüngung in sich selbst, so dass er ohne Schaden über diese öden Zeiten der Stilkopierungen hinwegkommen konnte.

Fräulein Agnes Branting, die gegenwärtige Direktrice des Vereins, hatte die Ausstellung des Vereins in Paris geordnet und geleitet.

Die Ausstellung machte einen wohlthuenden, ruhigen Eindruck. Die Farben waren harmonisch gestimmt; grüne, grünblaue und grüngelbe Farben waren die vorherrschenden neben roten Farben in Rosatönen. Die Farben erinnerten an verblichene Gobelins.

Das Hauptstück in der Ausstellung war Carl Larssons Gobelin „Kräfsfisket", der Krebsfang. Auf einer Landzunge mit dichtem Gras und schlanken Birkenstämmen ist der Tisch gedeckt. Er nimmt den ganzen Vordergrund des Bildes ein mit seinem weissen Tuch, seinen Krügen, Gläsern und Kannen, Tellern und Gefässen. Ein junges Mädchen, noch ein Kind, sitzt hinter dem Tische. Das graugrüne Kleid stimmt schön zu der feinen, kühlen Hautfarbe. Ein weisslicher Sommerhut deckt das helle Haar. Hinter ihr im Grase kocht die Mutter Kaffee, und ein kleines Kind an ihrer Seite spielt mit einem gefangenen Krebs. Die grösseren Kinder sind mit dem Krebsfang beschäftigt. Die Jungen stehen mit aufgestreiften Hosen auf Steinen im Wasser und heben die Fangnetze in die Höhe, um zu sehen, ob sich ein Tier gefangen hat. Am Rande nach rechts sitzt ein kleines Mädchen, beschäftigt mit Gerätschaften zum Krebsfang. Der Topf, in dem die gefangenen Tiere gekocht werden sollen, ist bereits auf den Boden gesetzt. Im stillen, graublauen Wasser des Fjords spiegelt die nahe Küste ihre gelblichen Hügel, ihre grünen Bäume und ein einsames, kleines, rotes Haus. Die Figuren sind mit Meisterschaft jede an ihren Platz gesetzt, lebendig und beweglich, nur mit so vielen Details als nötig sind, sie für das Auge klar und verständlich zu machen. Grünliche Bänder in mehreren Farben winden sich rund um das Bild und sind auf einen weisslichen Grund mit Feldblumensträussen geheftet. Sie bilden einen feinen und niedlichen Rahmen darum. In einem Kranz aus roten gekochten Krebsen unten im Rahmen steht:

At lefva i Sverige på berg och i dal,*)
På sjöar, i skogar, i gröna blads sal,
Se det er att vara, se det är ett lif.
At dela med vänner, med unger och vif.

Das sind grosse, anspruchsvolle Worte, um sie auf einen aus kleinen Stückchen kurzen Wollgarns gewirkten Teppich zu setzen;

*) In Schweden zu leben auf Berg und im Thal,
Auf Seen, in Wäldern, im grünen Blättersaal,
Sieh, das lass ich gelten, sieh, das ist ein Leben,
Zu teilen mit Freunden, mit Jugend und Weib.

aber es ist doch nicht zu viel gesagt. Jedesmal, wenn ich vor diesen Teppich trat, zog es mich mit einer seltsamen Kraft, denn das ist Schweden, so wie wir es kennen und lieben gelernt haben mit allen seinen lichten, festlichen, kühlen und klaren Farben in der Sommerzeit. Das ist ein echter schwedischer Künstler, der mit ausgesuchtem dekorativen Wissen seine Linien gezogen und seine Farben gewählt hat. Ein schwedisches Mädchen, Karma Nilsson, ist es, die in fünf Monate lang anhaltender Arbeit selbviert das gewebt hat. Fräulein Anne Branting leitete mit kundigem Auge die Arbeit und suchte die Garnfarben aus. Ich bewundere die „Handarbetets Vänner", die in 25 Jahren langer, unermüdlicher Arbeit so Hohes erreicht haben, dass sie ein solches Werk hervorbringen können.

Dass das nicht ganz leicht sein kann, zeigte die französische Gobelinausstellung am besten. Sobald man sich über die offenbaren Kopien älterer herrlicher Motive hinauswagte, gelang ihnen nichts. Braquemé & Co. in Aubusson und Felletin hatten den Maler Dubufe eine „Danse antique" und eine „Danse moderne" zeichnen lassen, die als grosse Teppiche ausgeführt wurden. Die modernen Tänzerinnen waren ohne Spur von Stil und unbehaglich süss in den Farben, die antiken Tänzerinnen sind nicht viel besser.

Die Aktiengesellschaft „Svensk Konstslöjdutställning S. Giöbel" nimmt neben den „Handarbetets Vänner" einen grossen Platz ein. Sie ist im Jahre 1879 von Fräulein S. Giöbel gegründet worden und führt ausser Textilsachen auch Hauskunstarbeiten und Möbel aus. Die Hauptstücke, die Gobelins, hat der Maler Alf Wallander gezeichnet. Die Farbenwahl und Zeichnung in diesen Arbeiten sind nicht immer so ausgesucht wie bei den „Handarbetets Vänner".

Zu beklagen war es, dass der Kulturhistorische Verein in Lund keine Gelegenheit hatte, in Paris auszustellen. Er hat es sich seit seiner Gründung im Jahre 1882 zu einer seiner Hauptaufgaben gemacht, die alte Textilindustrie wieder ins Leben zu rufen. Webstühle für Kunstweberei sind wieder allgemein verbreitet in den schonischen Provinzen. Wenn die Stockholmer Textilindustrien ihren Vorzug in dem sicheren, gebildeten Geschmack haben, mit dem sie geleitet werden, soll es zum Ruhm der Seele in der schonischen Textilbewegung, des Direktors des Kulturhistorischen Museums in Lund, G. J. F. Karlin, gesagt sein, dass er mit gewaltiger Kraft sich auf das Neue, das Unbekannte, geworfen hat und neue Muster und neue Ideen sucht. Dass es nicht immer gelingt, ist selbstverständlich.

Aber es wären mehrere schöne Teppiche im Museum ausgestellt, namentlich nach Zeichnungen von A. Nilsson und von Frau Maria Fjästad.

Zeichnet sich Schweden durch eine lebhafte Textilindustrie aus, so steht Norwegen keineswegs zurück. Während man in Schweden die Menge künstlerischer Kräfte bewundert, die für einen gemeinsamen Zweck arbeiten, sind es in Norwegen zwei einzelne Künstlerpersönlichkeiten, die das Interesse in Anspruch nehmen. Frau Frida Hansen, die künstlerische Leiterin von „Det norske Billedväveri i Kristiania", hat zwei grosse Teppiche ausgeführt: „De fem kloge og de fem daarlige Jomfruer" (die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen), ein Motiv, das in der alten nordischen Webekunst oft benutzt worden ist. Zahlreiche Teppiche sind erhalten mit naiv in zwei Reihen aufgestellten Jungfrauen, die eine über der andern. Frau Frida Hansens Arbeit hat ganz und gar nichts mit diesen alten Teppichen gemein. Ihr Teppich ist sieben Meter lang. Es ist eine schön gedachte Komposition. In einem Säulengang stehen die fünf klugen Jungfrauen wachsam mit den angezündeten Lampen, bereit, den Bräutigam zu empfangen. Die fünf thörichten Jungfrauen liegen oder sitzen schlafend zwischen ihnen auf der langen Bank. Leider sind nicht alle Figuren gut genug gezeichnet. Aber die Farben sind ungewöhnlich gewählt und bringen eine herrliche Harmonie hervor. Hellgraue, hellgraugrüne, kräftig lila und tief dunkelrosa Farben sind vorherrschend. Im Rahmen macht ein grünlich glühendes Goldbraun sich schön geltend. Zu ihrem andern Gobelin hat Frau Frida Hansen ein Motiv gewählt, das ebenfalls in norwegischen Bauernwebereien in den früheren Tagen oft ausgeführt worden ist: Salome's Tanz, aber es erinnert auch darin nichts an die alten Ausführungen. Es ist etwas unruhig in der Farbenwirkung und mehrere von den Figuren sind zu mangelhaft gezeichnet. Warum können Damen nie lernen, Figuren gut genug zu zeichnen? Der Ausdruck, das Gefühl kann da sein, aber die Zeichnung, die Konstruktion der Figuren ist stets mangelhaft. Viel origineller und dekorativ besser sind Teppiche und Gardinen mit Blumenmotiven, namentlich die durchbrochenen Wollportieren sind in einer ganz neuen Webeart von herrlicher Wirkung. In einem Netz zerstreuter, feiner Wollfäden hängen dichtgewebte Blumen und Blätter, die abwechseln mit durchsichtigen Partien. Aber diese Arbeiten von Frau Frida Hansen könnten ebensogut ihren Platz in den Ausstellungen

aller andern Länder haben. Es ist nichts besonders Nationales in ihnen. Ich hebe das hervor als einen starken Gegensatz zu dem andern Künstler, dem die Textilkunst Norwegens über die Massen dankbar sein muss. Das ist der Maler Gerhard Munthe. Er ist norwegisch bis in die Fingerspitzen. Nach seinen Zeichnungen webten alle norwegischen Aussteller, selbst Frida Hansens „norske Billedvävers“, ferner der „Norske Husflidsforening“ (norw. Hausfleissverein) in Christiania, und vor allem die Webeschule des „Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums“ (Kunstindustriemuseum des nördlichen Gebirgs) in Trondhjem.

Munthe sagt selbst: „Alles, womit wir uns bisher umgaben, zeigte fremde Erfindung und fremde Gedanken, so dass es uns fast heimatlos in unserm eigenen Heim machte. Das einzige Nordische, was man dabei anwandte, waren die Drachenornamente, und diese gehören ja nicht Norwegen allein an. Es lag deshalb nahe, daran zu denken, dass wir doch auch selbst Pflanzen und Tiere haben, und wir haben auch unsere eigene nationale Denkweise, um daraus etwas Nationales hervorbringen zu können.“ Ferner bemerkt er: „Als ich anfing, meine ersten Muster und Ornamente zu komponieren, notierte ich mir die Formen und Farben, die auf mich einen rein nordischen Eindruck gemacht hatten, z. B. schwarze Vogelkirschen in ihrem rötlichen Laub, Vögel mit den hellroten Beeren der Bergesche im Schnabel.“

Im Jahre 1891 webte Munthes Frau den ersten Teppich nach einer Zeichnung ihres Mannes. Es war ein Sagenbild: „Möllerdatteren, som danser Kong Halvor i Möde“ (die Müllerstochter, die dem König Halvor entgegentanzt). Es gehört dem Bergener Museum. Erst später ist sein Stil breiter, einfacher, mehr dekorativ geworden. Seine Motive sind entweder der nordischen Geschichte und Mythologie entlehnt, oder der Sage. Einer dieser Teppiche stellt dar „Kong Hakon den Gode rider over Dödens Bro“ (König Hakon der Gute reitet über die Brücke des Todes). Einsam, still und feierlich sitzt der König in roter Tracht auf dem schwarzen, galoppierenden Hengst. Er hält sein grosses, blutiges Schlachtschwert gerade in die Höhe. Die Brücke schwingt sich nach oben, gen Walhalla. Von unten strecken sich ihm Arme entgegen. Sie grüssen ihn jubelnd, indem sie mit den bluttriefenden Schwertern an die Schilde schlagen. Im „Tosdenveiret under Slaget ved Hjörungavaag“ (Gewitter während der Schlacht

bei Hjörungavaag) sehen wir weder Hakons Jarl, noch die Jomsvikinger. Wir sind hoch oben in der Luft, wo Thor in grauer Kleidung mit den goldgehörnten Widdern fährt. Er fährt vorwärts auf Schilden, von denen Blitz auf Blitz ausgehen. Unter Thor schreitet Walküre, mit erhobenem Spiesse auswählend, vorwärts. Odins zwei schwarze Raben folgen heisshungerig ihrer Fussspur.

Es ist interessant, zu beobachten, dass sich in der ganzen schwedischen Textilabteilung keine Spur von der Muntheschen roten Feuerfarbe findet, die roten Farben sind Rosa-Lackfarben; es findet sich aber auch kein Grau, das in den norwegischen Teppichen so viel angewendet ist.

Jedes Bild, das Munthe gezeichnet hat, und jeder Teppich, den er hat weben lassen, zeugen so deutlich von ihrer norwegischen Herkunft, als wenn mit grossen Buchstaben „Norwegen" darauf gemalt stände. Er besitzt die besten Eigenschaften seines Landes, seine Gesundheit und seine Ursprünglichkeit.

Wenden wir uns nun Dänemark zu, was haben wir dagegen aufzuweisen? Sehr wenig. Leider haben unsere Bauern schon seit so langer Zeit aufgehört, Kunstgewebe zu weben, dass keine Spur davon übrig geblieben ist. Es fand sich nirgends eine Weberin, die nach alter Weise zu weben wusste. Dagegen werden noch heutzutage manche Kräfte an dem vergeudet, was Damenarbeit und Hausfleiss genannt wird. Ich habe Gelegenheit gehabt, eine Reihe Ausstellungen von solchen Arbeiten in den Provinzen zu sehen, und mit Kummer muss ich melden, dass sie mit Kunst nichts zu thun haben. Viel besser ist es auch nicht in Kopenhagen. Die meisten Damenarbeiten sind hier wie anderwärts auf diesem Gebiete geschmacklos. Dass es einzelne Ausnahmen giebt, weiss ich wohl. Schon vor langer Zeit wurde von einzelnen Künstlern unermüdlich daran gearbeitet, die Stickerei und das Canevasnähen zu heben. Ich will nur die Namen Constantin Hansen und Skovgaard nennen.

Auf einem andern Gebiete haben wir indessen glücklicherweise Gelegenheit gehabt, zu erfahren, was ein Zusammenschluss guter Kräfte wirken kann. 1888 wurde der Foreningen for Boghaandvärk gegründet, um die dänische Buchindustrie durch das Zusammenarbeiten von Handwerkern und Künstlern zu heben. Der Holzschneider Fr. Henriksen ist die Seele des ganzen Unternehmens, und von ihm ist die Initiative ausgegangen. Dieser Verein hat sein Ziel zu erreichen gesucht durch Ausstellungen und Vorträge, auch

dadurch, dass Bestellungen bei Künstlern und Handwerkern gemacht wurden, um mit Ehren bei den grossen Weltausstellungen in Chicago 1893, Paris 1894, in Stockholm 1898 und in Paris 1900 hervortreten zu können. Auch in Deutschland, wo trotz oder vielmehr infolge des vorwiegend geschäftliche Erfolge suchenden buchhändlerischen Grossbetriebs der künstlerische Liebhaberband noch recht darniederliegt, haben die dänischen Einbände anregend gewirkt.

Die schwierigste Aufgabe des Vereins ist es gewesen, eine Fachschule für das Buchgewerbe zu errichten; das gelang im Jahre 1893. In dieser Schule wird Setzen, Drucken und das Buchbinden gelehrt. Die Ausstellung, die der Verein in Paris arrangiert hatte, an der Verleger, Buchdrucker und Buchbinder teilnahmen, zeigte zur Genüge, welche Erfolge im Kleinbetriebe bei künstlerischer Leitung möglich sind.

Unter den Künstlern, die von Anfang an eine ausgezeichnete Stütze für diesen Verein gewesen sind, muss besonders Hans Tegnér genannt werden. Ausser seinen berühmten Illustrationen, zeichnet er Titelblätter, Vignetten und Initialen und vortreffliche Bucheinbände. Er hat einen ausgezeichneten Geschmack und eine architektonische Fähigkeit, seine Ornamente auf die richtige Weise zu ordnen und zu verteilen.

Weitbekannt ist in unsern Tagen das dänische Porzellan. Das ist in erster Reihe einem einzigen Manne, dem Prof. Arnold Krog, zu verdanken. Er war es, der die frühere Dekorationsweise mit bunten Überglasurfarben änderte und die Unterglasurmalerei einführte. Es waren wenige Scharffeuerfarben, über die Krog verfügen konnte, aber das war vielleicht gerade sein Glück, weil er gezwungen war, den meistmöglichen Nutzen aus ihnen zu ziehen. Er hat nun 15 Jahre lang im Dienste der königlichen Fabrik gestanden; dass er selbst noch nicht müde geworden ist, das zeigen die Muster, die er für die Pariser Ausstellung komponiert hatte; namentlich die Margaretenblume diente ihm als Motiv, um ganz einfache Porzellanformen zu schmücken. Er hat sie mit dem geringsten dekoriert, das möglich ist; ein paar Blumen liegen in kaum sichtbarem Relief auf dem leicht beweglichen, muschelschalenförmigen Rande. Eine einfache Hummel, eine Goldfliege oder ein Grashüpfer bilden den Handgriff oder Henkel. Die Farbe ist ebenso schlicht, das Porzellan hat einen leicht rötlichen, weichen, sammetartigen Ton, auf dem die Blumen weiss stehen, das ist alles; aber man nehme einmal ein Tellerchen in die Hand, halte es gegen das Licht und sehe,

wie die Ausschnitte des Randes mit wunderbarer Kunst wirken. Es ist ohne Vergleich das schönste Porzellan auf der Ausstellung gewesen.

Es muss übrigens ein Triumph für den Direktor Philipp Schou gewesen sein, auf der Pariser Ausstellung zu sehen, wie fast alle Porzellanfabriken Europas mehr oder weniger von Kopenhagen aus beeinflusst sind, Meissen, ja selbst das Neues suchende Sèvres haben unter dänischen Impulsen neue Wege eingeschlagen. Etatsrat Schou hatte also vollkommen recht, als er Krog als künstlerischen Direktor an die Spitze seiner Fabrik stellte.

Mit nicht weniger Glück hat Direktor Bing den Maler J. F. Willumsen zum künstlerischen Leiter der Porzellanfabrik Bing & Gröndahl in Kopenhagen gemacht. Es war eine kühne Wahl. Willumsen war bekannt als ein eigentümlicher Künstler, der seine eigenen, oft ziemlich excentrischen Wege ging. Aber er war ein praktischer Keramiker und hatte sich selbst einen Ofen gebaut, in dem er seine Fayencen brannte. In der Ausstellung des Kopenhagener Kunstindustriemuseums in Paris war eine Reihe seiner persönlichen Arbeiten ausgestellt, darunter eine vortreffliche grosse Aschenurne unten mit einem Kreise trauernder Weiber zwischen flammenden Fackeln und oben mit verschieden gefärbten Feuerflammen und Flämmchen. Willumsen hat der Ausstellung von Bing und Gröndahl einen prächtigen festlichen Charakter gegeben. Er hat eine umfassendere Begabung als Krog, er ist nicht so geschmackvoll, aber kräftiger, energischer. Er will aus dem Porzellan keinen Gebrauchsgegenstand machen. Tischgefässe zu machen, würde ihm nie einfallen, er sucht jede Vase zu einem Kunstgegenstande zu machen. Er benutzt die Modellierung in hohem Grade, lässt Krüge und Vasen durchbrechen, benutzt das kräftig wirkende, schwarzbraune chinesische Eisenoxyd, kräftige kalte blaue und kräftige grüne Farben. Er wird nicht müde, Neues zu suchen. Während man von den grossen Stücken in der Ausstellung der königlichen Fabrik sagen musste, dass sie mit kleinen Motiven wirkten, deren Kunstwert oft nur in der vollkommenen Ausführung liegt, sind die grossen Arbeiten von Bing und Gröndahl grosszügig, dekorativ gedacht, aber die Ausführung steht nicht immer auf der gleichen Höhe mit der Konzeption. Willumsen hat es verstanden, auf einen Kreis von Künstlern so einzuwirken, dass sie, von ihm hypnotisiert, eigene Arbeiten hervorzubringen glaubten, aber ihre Werke sind ganz in

Willumsens Geist gehalten. Das ist die Hauptstärke der beiden Fabriken, dass ihre Ausstellungen in Paris jede für sich ein abgeschlossenes Ganze bildete, und dass jede mit allen ihren künstlerischen Kräften nur ein bestimmtes Ziel zu suchen schien. Dasselbe kann nicht ganz von den zwei schwedischen Porzellanfabriken gesagt werden — ihre Ausstellungen waren weniger gleichmässig. In der Ausstellung der Fabrik von Rörstrand war es der Maler Alf. Wallander, geboren in Stockholm 1860, der am meisten hervortrat. Der dekorative Stil in den meisten Stücken ist hervorgerufen durch Impulse der Kopenhagener königlichen Fabrik, aber er ist doch selbständig ausgearbeitet. Die Wirkung wird namentlich durch eine feine Modellierung in der ungebrannten Masse selbst erreicht. Die plastische Dekoration ist nicht aus der Form gegossen, was ihr leicht etwas Schweres und Plumpes geben kann. Die Elastizität der Porzellanmasse selbst muss bewundernswert sein, wenn sie so frei und leicht eine freie plastische Modellierung zulässt. Es ist erfreulich, zu sehen, wie sehr wieder einmal das schöne weisse Porzellan in Rörstrand zur Geltung kommt. Die viel angewendeten milden grünlichen und violettrötlichen Töne passen gut dazu. Es fehlt ab und zu etwas am guten Geschmack, aber jedes Stück ist bis zur Vollkommenheit ausgeführt. Am häufigsten sind es grosse Pflanzenmotive, die sich auf eine für das Auge angenehme Weise rund um die Vasen schlingen. Die Blätter und Stengel können in einem sehr schwachen Relief gehalten sein, während die Blumen sich oben am Rand der Vase stärker und freier entfalten. Wallander hat eine Schale ausgeführt: eine Reihe weisse Hühner gehen in derselben Stellung hintereinander, Körner von der Erde aufpickend. Die Schwänze sind schwarz und ihre wogenden Federn bilden oben die Rundung der Schale. Sie sind ganz leicht modelliert und stehen sehr fein und weich auf dem tiefblauen Grund. Eine kleine Vase, auf der ein paar schwebende Sommervögel mit ihren schwach gefärbten Flügeln den Rand der Vase nach oben bilden, ist bezaubernd in aller ihrer Einfachheit. Ich gestehe, mir sagen die stark grüngefärbten Porzellane nicht zu, auch nicht Wallanders Irisstil; er ist verschwommen in seinen Formen und die grossen Blumen wirken zu plump. Schon nach der Ausstellung in Stockholm gab es einzelne Versuche mit einer schwarzen Unterglasurfarbe von einem starken warmen Glanz; in Paris gab es eine ganze Reihe stattlicher Arbeiten in dieser schwierigen Technik und die Museen haben sich beeilt

diese Neuheiten zu erwerben. Auf dem schwarzen Grund wirken die weich auslaufenden rotvioletten Mohnblumen mit grünlichen Blättern, wie Töne des orientalischen Onyx.

Die Ware von Gustafsberg ist sehr ungleichartig. Ausser weissen Bisquitfiguren in einer hübschen weichen Farbe, blauweissen Wedgwoodarbeiten, die jedoch die englischen an Feinheit nicht erreichen, und einigen Fayencen, fand sich eine ganze Reihe von G. Wennerberg (geb. in Skara 1863) ausgeführten Arbeiten. Er hat eine neue Sgrafitodekoration eingeführt, der weisse Scherben wird mit einer dünnen Lage einer stark gefärbten Masse, grün oder blau, oder mattockergelb bekleidet. Darauf wird der Dekor gezeichnet und dann alles Ueberflüssige der gefärbten Masse weggeschabt. Es werden also grüne oder blaue Ornamente gebildet, die auf weisslichem Grunde zur Wirkung kommen. Bei den grün dekorierten Gegenständen hat man eine unglücklich grasgrüne Farbe über den weissen Grund gegossen. Besser wirken die blauen Ornamente auf blauweissem Grunde. Es ist jedoch etwas Trockenes und Hartes in dieser ganzen Dekoration, ebenso wie bei den Versuchen derselben Art, die Sèvres gemacht hat. Weit besser ist eine kleine Reihe Vasen und Gefässe mit aufgelegten Dekorationen von gefärbter Masse mit weichen, kräftig wirkenden Farben.

G. Wennerberg hat zugleich eine Reihe neuer Arbeiten für das Glaswerk Kosta geleitet. Es verdient alle Anerkennung, dass eine Fabrik diese neue Technik versucht. Man schmilzt zwei oder mehr verschiedenartig gefärbte Glasmassen übereinander, so dass die äussere die innere ganz deckt. Wenn man nun wie mit dem Conchilienschnitt von aussen durch die äussere Lage durchdringt, kommt man in die inneren Lagen, die eine andere Farbe haben. Dadurch können z. B. Blumen, die in die äussere rote Lage geschnitten worden sind, auf dem grünlichen Grund der inneren Lage zu stehen kommen. Die Glasmasse wird wachsähnlich matt gemacht. Dass dadurch wunderbar schöne Wirkungen erzielt werden können, ist sicher; das hat Emile Gallé in Frankreich zur Genüge gezeigt. Wennerbergs Blumen sind ein wenig zu naturalistisch und die Farbenskala ist etwas zu stark, aber glücklich für den Anfang. Diese Mängel werden sich noch korrigieren lassen. Der reichen schwedischen Glasproduktion gegenüber stehen wir Dänen arm da.

Norwegens Industrie ist nicht reich an künstlerischen Kräften abgesehen von der Textilkunst. Der sogenannte altnordische Stil spielt

noch eine allzugrosse Rolle. Die ganze dekorative Einfassung aut der Esplanade des Invalides war in diesem Stile ausgeführt. Der norwegische Handwerks- und Industrieverein in Christiania hatte ein sorgfältig ausgeführtes Speisezimmer-Meublement ausgestellt, das vom Architekten H. Bull gezeichnet ist. Es ist leider mit kleinen Drachengewinden geschmückt, die heimatlos auf den Mahagoniholzflächen umherkriechen. Besser waren einige Eichenholzmöbel von John Borgersen in Christiania. Es ist ihm an einem Tisch und einer Bank gelungen, altnordische Ornamente vollendet wiederzubringen. Aber wie lange will man in diesen Reminiscenzen leben?

Von Hans St. Lerche, der in Düsseldorf 1867 geboren wurde und in Paris lebt, war eine grosse Ausstellung von Metallarbeiten in Bronze und Zinn zu sehen, ausserdem noch Keramik. Er ist ein geschmeidiges Talent, aber norwegisch ist er nicht. Er macht am meisten den Eindruck eines Parisers, dem Charpentiers Zinnarbeiten und Valgrens Bronzen bekannt und liebe Freunde sind. Der Goldschmied Thostrup (Christiania) hat grosse Kunststücke in der schwierigen Technik mit durchbrochenen Emaillen ausgeführt, aber er vermag ebensowenig wie sein französischer Kollege Thesmar seine Arbeiten zu einwandfreien Kunstwerken zu erheben.

In der Ausstellung Schwedens machte ausser den schon genannten Künstlern eine starke Persönlichkeit sich besonders geltend. Das ist Ferdinand Boberg, geboren in Falun 1860. Er ist einer von den wenigen Architekten, die neue Wege betreten. Er zeigte schon auf der Stockholmer Ausstellung, was er vermag, namentlich in dem schönen Kunstausstellungsgebäude. Sein Pavillon am Seinequai auf der Pariser Ausstellung ist dennoch viel getadelt worden. Der Gedanke des Künstlers war aber gesund und gut. Er hatte ein Gebäude aus Holz bauen wollen, in dem Materiale, das seinem Lande eigen ist. Er hat das ganze Gebäude mit schuppenförmigen kleinen Holzplatten gedeckt; es ist dabei etwas zum Vorschein gekommen, das an die Tannenzapfen des Nadelwaldes erinnert. Das ganze Gebäude sollte wirken, wie ein schwedischer Maibaum, der zur Mittsommerzeit, mit Kränzen behängt, hoch in die Luft ragt. Kränze und Guirlanden hatte er leider nicht noch anbringen können, um das Gebäude dadurch festlich zu machen. Es lag auch nicht auf einem offenen Platz in einem grünen Walde, sondern eingeklemmt zwischen Stuck-Imitationen aller möglichen Bauarten. Es wirkte deshalb seltsam. Aber dieser Pavillon, ebenso wie der finnische, war doch der einzige Versuch in

dieser ganzen Reihe von Gebäuden, neue Architektur zu geben. Boberg hatte auch die Möbel in dem schwedischen Königssalon in dem Pavillon gezeichnet.

Aus der dänischen Abteilung müssen noch genannt werden der Architekt Bindesböll nebst den Malern Slott-Möller und Johan Rohde. Zuerst und zuvörderst Bindesböll, der in Kopenhagen 1846 geboren wurde. Er hat die Einfassung der dänischen Abteilung mit dem grossen Portal in einfachen, kräftigen Linien gezeichnet, mit stark wirkenden, vergoldeten Ornamenten. Er hat die Möbel und Malereirahmen gezeichnet, keramische Arbeiten ausgeführt, er hat Bucheinbände, und Buchverzierungen gezeichnet, Stickereien und Silbersachen; allem, was er anfasst, drückt er den starken Stempel seiner Persönlichkeit auf. Seine Arbeiten können wohl verschnörkelt oder plump werden, aber niemals süss. In seinen Werken entwickelt er eine grosse natürliche Kraft. Sein Leinwandschrank von Mahagoni, der dem Ingenieur Berg in Aalborg gehört, hatte ein grosses, schwach nach vorn geschwungenes Gesims und leicht abgeschrägte Seitenlinien. Er hat Aufsehen erregt in Paris mit seiner männlichen Einfachheit. Bindesböll wendet oft eingelegte flache Messingbeschläge an oder Ausschneidungen mit starker Vergoldung bei Mahagoniholzmöbeln, wodurch sie einen eigenen robusten Reichtum erhalten. Er hat seine eigenen Ornamente, sie sind dick, wurstartig, schwer, aber sie sitzen stets an der richtigen Stelle.

Seine Keramik, namentlich seine Gefässe und Krüge, mit der schwarzen Farbe auf weissem Grunde, wirken fast orientalisch, wie grosse chinesische Inschriften. In seinen Broderien scheut er nicht starke Farbenwirkungen; Schwarz und Gelb auf Weiss, Grün und Gelb auf Schwarz, Grün, Braun und Gelb auf Blau. Seine Silbersachen, ausgeführt von dem Hofjuwelier Michelsen, haben kräftige und bestimmte Hauptformen und Ornamente, die der Form entsprechen und geschaffen sind, in Metall getrieben zu werden. Das Silber wird massiv, lebendig in seinen Arbeiten. Die Ornamente bedeuten nicht viel, erzählen keine Geschichte, sie dekorieren nur gut. Dass es keiner versteht, wie er, eine originelle Inschrift zu zeichnen, einen Namenszug, das hat er im „Fire-Konge-Skee“ (Vierkönigslöffel) bewiesen.

H. Slott-Möller, geboren in Kopenhagen 1864, ist eine ganz andere Natur. Er ist ein erzählender Künstler, für den das Motiv alles ist, das oft zu einem ganzen Gedicht wird. Als dem Ballett-

tänzer Valdemar Price ein silberner Becher zum Dank für die Darstellung des Junker Ove in einer Volkssage verehrt werden sollte, wurde der Becher unter Slott-Möllers Hand zu einer Anhöhe, um die Elfen tanzen, und des Bechers Füsse wurden zu flammenden Feuersäulen, die den Berg emporheben. Der Spiegel, den der Hofjuwelier Michelsen ebenso schön wie den Becher ausgeführt hat, macht den Damen, die sich darin spiegeln, das feine Kompliment, dass sie wie die Flamme sind, um die arme Sommervögel mit verbrannten Flügeln flattern. Es besteht aber die grosse Gefahr bei dieser Art von Kunst, dass die Idee leicht das Wesentliche wird, die Form das Untergeordnete — eine Gefahr, der Slott-Müller nicht immer entgeht. Das Kinderbett des Künstlers ist bekannt genug mit seinen vier Füllungen: dem krähenden Hahn und der aufgehenden Sonne, die zur That des Tages rufen, dem Wald mit seinen schönsten Bäumen, Trauben mit der goldenen Lebensregel: „memento vivere", der dorischen Säule mit der Milchstrasse im Hintergrund als Symbol der Schönheit, das sind schöne Reliefs, aber das Bett ist nicht als ein Bett für ein Kind zu gebrauchen, dieses müsste sich an allen den Kanten und Zacken stechen und stossen. Er denkt sich — sehr hübsch — einen Notenschrank als Bauer für Singvögel und zeigt uns das niedlich an den eingelegten Seiten, aber formt den Schrank selbst zu plump und schwer.

Bindesbölls Zeichnungen sind oft skizzenhaft, plump und unverständlich für andere, aber er versteht es, den Handwerker ausführen zu lassen, was er will. Die ausgeführte Arbeit ist stets besser als die Zeichnung. Alle Zeichnungen Slott-Möllers sind vortrefflich, aber die ausgeführten Arbeiten erreichen selten die Schönheit der Zeichnungen. Der Künstler versteht es wieder nicht, für den Handwerker und mit ihm zu arbeiten, dass sie beide eins werden.

Johan Rohde, geboren in Randers 1856, ein feiner und vornehmer Landschafts- und Figurenmaler, sucht als Möbelzeichner alles so einfach und so geschmackvoll als möglich zu machen. Seine Zeichnungen werden eher trocken, als überladen, eher fein, als plump. Er sucht mehr und mehr das Gewöhnliche zu vermeiden, wird zu Zeiten gesucht, aber nie simpel. Dr. Pers' Instrumentenschrank aus Mahagoniholz hat keinerlei Dekoration, nur oben eine kleine, nach aussen gebogene Volute auf jeder Seite, aber er wirkt fast antik schön in seiner Einfachheit. Sein Schranksofa, der Tisch und die Armstühle, die dem Dr. Schou gehören, haben alle

Hauptformen des Empire. Alle Vorderseiten sind flach kanelliert, ein einfacher Streifen von gelbem Holz, mit grünen Kanten, und einige kleine, runde, vergoldete Bronzeornamente am Sofarücken, das ist die Dekoration. Am besten war wohl sein heller Leinenschrank von gelbem Citronenholz. Er ist in zwei Teile geteilt, in einen etwas breiteren Oberteil und einen schmäleren Unterteil. Es ist kein starker Vorsprung vorhanden, sondern nur wohlerwogene Linieneinteilung. Die Thüren sind innen mit kleinen Blumen und Blättern und verbindenden senkrechten Linien eingelegt. Alle von ihm gezeichneten Möbeln wirken anheimelnd und gemütlich und sind von den Gebrüdern Larsen gut ausgeführt. Arnold Krog und Johan Rohde sind wohl diejenigen Künstler, deren kunstindustrielle Arbeiten das am meisten dänische Gepräge haben.

Meine Leser werden bemerkt haben, dass diese Mitteilungen über die skandinavische Kunst zu einer ganzen Liste von Künstlernamen geworden ist. Mit jedem Stück ist ein Künstlername verknüpft, der die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Wir haben ausgezeichnete Handwerkerarbeiten, aber wenn sie ohne künstlerische Hilfe ausgeführt sind, besitzen sie keinen Kunstwert. In unsern Tagen ist die Geschichte der Kunstindustrie zur Geschichte der Künstler geworden. Das legt den Künstlern grosse Pflichten auf. Es ist nicht genug, eine schöne Zeichnung liefern zu können, der Künstler muss auch wissen, ob seine Zeichnung überhaupt so ausgeführt werden kann, dass seine künstlerische Idee richtig zur Geltung kommt. Er muss sein Material kennen und es beherrschen können; am besten ist es, wenn er selbst das Handwerk kann, auf jeden Fall muss er es verstehen, den Handwerker zurechtzuweisen. Und der Handwerker muss lernen, den Künstler zu verstehen, um Hand in Hand mit ihm zu gehen und ein wahres Kunsthandwerk hervorbringen zu können. Ausgezeichnete Kunst in ausgezeichneter Arbeit, das ist das Ideal!

Es zeigte sich bei der Pariser Ausstellung, dass diejenigen kunstindustriellen Etablissements, in denen der Geist eines einzigen Künstlers sich geltend gemacht hat, wenn die Wahl richtig und gut gewesen ist, am meisten befriedigen, begeistern und einnehmen. Sie bekommen den Stempel einer Einheitlichkeit, die unendlich wohlthuend wirkt. So verhält es sich mit der Ausstellung der „Handarbetets Vänner“ unter Frl. Brantings Leitung, mit den norwegischen Teppichwebereien und den beiden dänischen Porzellanfabriken.

Die neue künstlerische Bewegung, die überall sich hervorarbeitet,

hat ein fatales Kennzeichen gemein mit dem Rokoko, dem schmucken dekorativen Stil des 18. Jahrhunderts, der eine so kurze Dauer hatte: sie ist nicht aus der Architektur hervorgegangen und hat sich bisher nicht auf sie gestützt. Erst wenn man die Architekten zu Verbündeten hat, erhält ein dekorativer Stil Rückgrat. Ohne ihre Hilfe wird deshalb die Lebensdauer der neuen Bewegung kaum lange währen. Ihre Zukunft wird in wesentlichem Grade darauf beruhen, ob es ihr gelingt, eine architektonische Berechtigung nachzuweisen.

Es gereicht den nordischen Ländern zur grossen Ehre, dass sie eine neue Kunstindustrie hervorbrachten, ohne den sogenannten englisch-belgischen Stil nachzuahmen, der an andern Stellen einen so gefährlichen ansteckenden Einfluss gehabt hat. Wir müssen stolz darauf sein, in einer Reihe von Künstlern, nationale Kräfte zu besitzen, die eifrig arbeitend, jeder für sich seinen eigenen Stil auszubilden sucht. Natürlich wird die Zukunft finden, dass sie einander gleichen, selbst wenn wir es jetzt noch nicht sehen. Der Geist der Zeit ist ja über ihnen. Damit aber ihre Arbeit gelingen kann, müssen wir alle ihnen folgen und sie stützen, sie warnen, wenn sie in alten, ausgetretenen Geleisen gehen, sie entschuldigen, wenn sie im Eifer, vorwärts zu kommen, fehltreten, grosse Umwege machen oder zu gefährliche Steige betreten, aber sie mit jubelndem Beifall begrüssen, wenn sie den richtigen Weg für die Kunstindustrie des Nordens finden und unsere Kunst, unser Handwerk und unsere Industrie vorwärts führen.

---

# Japan.

Von Marcel Bing in Paris.

Der ausserordentliche Gegensatz zwischen der japanischen Kunst vergangener Jahrhunderte und der des letzten Jahrzehnts zeigt die tiefe Kluft, die der Einfluss des Occidents zwischen dem alten und dem modernen Japan hat entstehen lassen. Wir können das wechselseitige Durchdringen Europas und des äussersten Ostens erkennen und deutlich das Ergebnis jenes merkwürdigen Vorganges wahrnehmen, wie seit 25 Jahren ein fernes fremdes Volk auf das Ideal unserer occidentalen Rassen hindrängt, während wir selbst uns bemüht zeigen, uns einige wesentliche Elemente japanischer Kunstweise zu assimilieren.

Es ist kein Zweifel, dass diese Wechselwirkung verschiedenartiger Einflüsse auf beiden Seiten nicht bloss wohlthätige Folgen gezeitigt hat. Unter den japanischen Künstlern, die mit vollem Bewusstsein ihre jahrhundertalte Tradition vergessen, befinden sich welche, die, indem sie uns unsere Technik, die Formeln unserer Kunstpraxis, Zeichen- und Kompositionsprinzipien, ja die eigentümliche Art unserer Naturauffassung entlehnt haben, aus diesen neuen Elementen und aus verkümmerten Resten ihrer eigenen nationalen Kunst, eine bedauerliche Mischung zu stande gebracht haben, bei der der japanische Geist in europäischem Aufputz erscheint und allen ursprünglichen Reiz verloren hat. Andere wieder verzichten sogar darauf, irgend etwas von dem ihrigen dazu zu thun, und zeigen uns nichts als karikierende Umbildungen urteilslos gewählter occidentaler Vorbilder. Kein Wunder, dass eine solche künstlerische Darstellung, die sich nicht des eigentümlichen japanischen Geistes bewusst bleibt, notwendig scheitern

muss. Aber wie lässt es sich erklären, dass wir, glücklicher als die Japaner, nach einer kurzen Phase sklavischer Nachahmung, dahin gekommen sind, aus ihrer Kunst diejenigen kostbaren Lehren zu ziehen, die sie vergeblich in unserer Kunst zu finden hofften? Wie haben wir in ihrer alten Kunst so mächtige Erneuerungsmomente schöpfen können, dass wir unsere dekorative Kunst neu beleben konnten und sich neue Wege dem Suchenden offenbarten?

Wenn wir die gegenwärtige Entwicklung der abendländischen Kunst richtig verstehen wollen, dann müssen wir in dem Einfluss Japans nicht ein Ereignis erblicken, das keinen Vorläufer gehabt hätte, sondern vielmehr eine neue Manifestation der wohlthätigen Kulturmission, die der Orient von altersher auf Europa immer ausgeübt hat, wenn sich bei uns das Bedürfnis nach neuen künstlerischen Prinzipien und nach einer neuen Quelle schöpferischer Kraft geltend machte. Das ist vom historischen Standpunkte aus die Erklärung für den schnellen Erfolg des japanischen Einflusses auf Europa. In den Zeitläufen innerer Gärung und Umwälzung hat sich die Kunst der Völker des Abendlandes immer dem Orient zugewendet, der die Wiege aller neuerer europäischen Civilisationen gewesen ist. Und diesmal wieder, unter dem unbewussten Druck dieses historischen Gesetzes haben wir mit wahrem Enthusiasmus die vielen Bibelots aufgenommen, durch die uns vor 25 Jahren die Kenntnis der japanischen Kunst zuerst vermittelt worden ist. Die kleinen Kunstarbeiten des Gewerbes sind immer die lebendigsten Verbreiter des orientalischen Einflusses gewesen: die griechischen Kunsthandwerker des VIII. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung holten sich dekorative Anregungen in den asiatischen Stoffen und Schmuckgegenständen, die sie von den phönizischen Handelsleuten kauften, während sie nichts wussten von den grossen Werken der ägyptischen und assyrischen Plastik, gerade so wenig wie die modernen Kunsthandwerker, die eine Vase mit japanischem Zierat schmücken, nichts wissen von alten Kakemonos und buddhistischen Skulpturen. Immer wenn sich der Einfluss Asiens auf Europa geltend gemacht hat, ist dies auf ähnliche Weise geschehen. So haben auch im Mittelalter kleine Kunstgegenstände, Emaillen, Elfenbeinschnitzereien, arabische und byzantinische Gewebe, die von Händlern verschleppt wurden, zur Bildung neuerer künstlerischer Kultur beigetragen und ebenso sind im XIX. Jahrhundert, seit die Revolution von 1868 Europa den Zutritt nach Japan wieder gestattete, durch die Vermittlung von Händlern die ersten Verbindungen der orientalischen

Kunst mit dem Occident geknüpft worden. Mithin ist der orientalische Einfluss weder im Altertum, noch im Mittelalter oder in neuerer Zeit von den Künstlern, die ihm erlagen, in der Weise herbeigeführt worden, wie es mit dem Einfluss der Antike auf die Renaissance und mit dem Einfluss Italiens auf die französische Kunst des XVI. Jahrhunderts der Fall gewesen ist.

Seitdem wir die Schätze der alten japanischen Kunst besser kennen gelernt haben, bezeichnen wir gern alle die mittelmässigen Kuriositäten, die Exportarbeiten in Lack und Elfenbein und die minderwertigen Holzschnitte als blosse Bazarware. Aber wir sollten diesen Dingen Dank wissen dafür, dass ihr heiteres Farbenspiel und die naive Freude an der Natur uns einen Moment erfreut hat, und weil sie in der Auffassung eine Einfachheit und eine charakteristische Kraft zeigten, an die wir seit mehr als hundert Jahren nicht mehr gewohnt waren. Bevor wir diese Ware sahen, kannten wir die Kunst des äussersten Ostens nur aus dem chinesischen Porzellan und aus einigen seltenen Lackarbeiten. Die Porzellane der ostindischen Compagnie, die mit dem XVII. Jahrhundert von holländischen Händlern importiert wurden, hatten die Delfter Fayencefabrikanten mit neuen Form- und Dekorationsprinzipien bekannt gemacht. Allerwärts waren die Keramiker bemüht, das chinesische Porzellan nachzuahmen, bis endlich die Versuche zu der Erfindung Böttchers führten. Aber wie sehr auch im XVIII. Jahrhundert die neue Formengebung, der phantastische Dekor und die Delikatesse der Ausführung geschätzt und beliebt gewesen sind, auf den Genius unserer Künstler haben diese exotischen Kuriositäten keinen wirklichen Einfluss gewonnen. Der Einfluss war zu äusserlich, beschränkte sich auf die Dekoration allein, wie auf die drolligen Chinesereien des Paravents. Das damalige Europa war nicht reif, um von dem Orient eine Lehre zu empfangen und zu verarbeiten. Denn da seit dem Mittelalter in der normalen und natürlichen Entwicklung seiner Traditionen eine Unterbrechung nicht eingetreten war, so fand es auch in seinem eigensten Wesen und Schaffen eine genügende Fülle von Kraft und Saft, um sich zu regeneriren. Erst das XIX. Jahrhundert hat offenbare Zeichen innerer Erschöpfung dargethan, als es die Lösung einer künstlerischen Aufgabe, die den Ansprüchen einer neuen Kultur gerecht werden will, unternahm. Es blieb daher nichts anderes übrig, als von aussen die Kraft zu entlehnen, die uns selbst mangelte, und so ist es gekommen, dass wir die Elemente zu einer Wiedergeburt suchen in einer exo-

tischen Kunst, die eben so alt ist wie unsere eigene Kunst, die aber noch in ihrem Alter sich etwas von der Frische bewahrt hat, die uns fehlt.

Wenn man die merkwürdige Schnelligkeit, mit der wir uns das Fremde assimiliert haben, recht verstehen will, sollte man im Auge behalten, welch grosse Aenderung unser Urteil über die Kunst des Mittelalters seit 50 Jahren auf ästhetischem Gebiete erlebt hat. Mit der wiedererwachten Freude an den Schöpfungen der Gotik, deren Schönheit so lange verkannt war, wurde dem XIX. Jahrhundert klar, welch bedauerlicher Routine die moderne künstlerische Produktion anheimgefallen war, einer Routine, die jeden Keim originaler Schöpfung tötete und jeden Versuch neuer Gestaltung erstickte. Man merkte, dass es besser gewesen wäre, in engem Zusammenhange mit der Natur zu bleiben, wie es die mittelalterlichen Künstler gethan hatten, als die dekorativen Künste auf die mechanische Praxis einiger Formeln zu beschränken; und wie der gotische Handwerker ohne theoretische Unterweisung aus dem Leben vortreffliche Lehren schöpfte, warum sollte da nicht in der Erziehung unserer Künstler etwas mehr Freiheit und Phantasie Platz greifen? Diese Gedanken blieben lange Jahre ohne Wirkung auf unsere künstlerische Thätigkeit, erst als Japan uns energischer bedrängte, kamen wir auf den Weg, welchen die mittelalterliche Kunst schon offen betreten hatte.

Freilich ist die Aufnahme des japanischen Einflusses nicht ohne Kampf vorübergegangen! Vielen ist das Verständnis für eine Kunst nicht aufgegangen, die mitten hinein in eine Produktion, die ein Jahrhundert lang gleichmässig monoton und mittelmässig blieb, eine von unseren Gewohnheiten ganz verschiedene neue künstlerische Konzeption des Dekorativen und der Wiedergabe des menschlichen Körpers verpflanzt hat. Arg kompromittierend war dann die hässliche, einige Jahre in unseren Rauch- und Schlafzimmern herrschende Mode des „Japanismus", die selbst nicht an die reizvollen und lustigen Chinesereien des Louis XV. erinnerte. Nichtsdestoweniger ist der latente Einfluss der japanischen Kunst nicht aufgehalten worden, und während man sich noch über den ästhetischen Wert der japanischen Bibelots ereiferte, war mit ihnen schon ein neuer Geschmack in die europäische Kunst eingedrungen. Dieser neue Geschmack äusserte sich anfangs durch neue dekorative Motive — die Vögel, Blumen, Landschaften, die pittoresken Anord-

nungen im Entwerfen der Dinge, die unsere Industriellen wörtlich von den Japanern kopierten. Aber wir wollen uns bei dieser anfänglichen Phase des japanischen Einflusses gar nicht aufhalten, sondern sehen, was innerhalb 25 Jahren aus diesem Einfluss geworden ist, und untersuchen, worin sein Anteil an den Bestrebungen des modernen Geschmacks und speziell des Stils im modernen Kunstgewerbe besteht.

Die orientalischen Rassen haben sich immer ausgezeichnet durch eine besondere Farbenempfindung und ein Verständnis für die Abwägung des koloristischen und dekorativen „Werts", wie es in gleichem Grade Europa nicht besessen hat. Mehr als sonstwo ist in Japan die Empfindung für harmonische Tonstimmung zu einem Raffinement entwickelt; offenbar ist diese Gabe bei den Japanern etwas so natürliches, dass es keinem eingefallen ist, etwa nach unserer Weise Traktate über die Kunst der Farbengebung zu verfassen. Bei uns erscheinen Kunstwerke aus den letzten drei Jahrhunderten nicht selten überaus hart im Tone, und es scheint als ob der Sinn für harmonisches Kolorit nachgelassen habe. Namentlich die Kunst des XIX. Jahrhunderts erscheint in diesem Betracht als tief gesunken: unsere Zeichner haben bei kunstgewerblichen Arbeiten meist nicht verstanden, geschmackvolle Töne zu finden. Der Anblick eines Interieurs aus der Zeit Louis Philipps oder Napoleons III. bietet das traurigste Beispiel für die mangelhafte Erziehung unseres Auges für koloristischen Reiz.

Wenn wir in der Gegenwart uns mit heiteren, leichteren Farben umgeben und mehr Sinn zeigen für den diskreten Reiz zarterer Nuancen, so ist es kein Zweifel, dass wir den Japanern diese Bereicherung unserer künstlerischen Anschauung danken. Zwar fehlt uns noch das sichere Gefühl für das rechte Mass, das die Japaner nie verlässt. Die krankhafte Sucht, mit der wir nach immer subtileren Effekten trachten, hat uns oft zu einer Fadheit geführt, die gerade auf der Weltausstellung mehrfach zu beobachten war. So denke man zum Beispiel an die Ausstellung einer bekannten Glashütte Frankreichs, die Gläser in matten Reseda- und Mauve-Tönen auf einen Grund derselben Farbe hinstellte und offenbar meinte, damit ein harmonisches Ganze wie die Japaner geschaffen zu haben. Das wenig geübte Auge des Publikums lässt sich heute so leicht von der Delikatesse einer Nuance hinreissen, so dass viele junge Künstler durch die übertriebene

Finesse ihrer Palette die Mängel ihrer Zeichnung und die Bedenklichkeit ihrer Komposition zu verbergen suchen. Aber darin darf man nichts als eine vorübergehende Modelaune erblicken, die uns nicht über die ernsthaften und dauerbaren Folgen des Japanismus hinwegtäuschen kann. Wenn auch bei der grossen Masse des Publikums und bei manchen Künstlern der Sinn für den Zusammenklang der Tonwerte noch grob ist, so muss doch konstatiert werden, dass die Verfeinerung dieses Sinnes fortschreitet, und es wird ohne Zweifel der Tag kommen, an dem wir die reichere Palette, die uns dank den Japanern zu Gebote steht, gut werden gebrauchen können. An einigen Künstlern kann dieser koloristische Einfluss Japans deutlich wahrgenommen werden. Danken wir ihm nicht bis zu einem gewissen Grade die ausserordentliche Farbensensibilität eines Whistler?

Bewundert haben wir an den japanischen Künstlern in allen ihren Offenbarungen die immer gleiche Sorge um die technische Vollkommenheit. Kein Gebrauchsgegenstand sowenig wie ein Luxusgegenstand schien ihnen unwert der grössten Sorgfalt in der Arbeit. Ob sie ein Kakemono malen oder das Stichblatt eines Schwertes ciselieren, ob sie eine religiöse Figur modellieren oder eine Medizinschachtel lackieren: immer zeigen sie sich gleich gross als Techniker, wie als Künstler. Seit langem weiss unsere abendländische Kunst nichts mehr von dieser schönen Vollendung! Gefühllos für die aufdringliche Hässlichkeit all des Kleingerätes, das wir im täglichen Leben um uns sehen, lassen wir die Strenge einer anspruchsvollen Kritik nur dem Werke der Malerei und Plastik gegenüber walten. Von diesem verlangen wir immer einen ästhetischen Wert, aber wir finden uns ganz wohlgemut zurecht mit der meist rohen Dekorationsware, mit der wir unsere Zimmer schmücken. Die Not einer eiligen und billigen Fabrikation scheint das einzige Gesetz unserer industriellen Thätigkeit zu bilden und die Vervollkommnung der mechanischen Prozesse hat bei uns allen handwerklichen Ehrgeiz verkümmert und alle Originalität im Geschmack verdorben.

Erst seit wenigen Jahren suchen europäische Künstler im Kunstgewerbe ein neues Feld ihrer Thätigkeit. Müde der monotonen Anhäufung von Bildern und Skulpturen in unseren jährlichen Ausstellungen, ist ihnen das Publikum dankbar gewesen, dass sie es endlich befreit haben von den veralteten akademischen Theorien, die zwischen hoher Kunst und Kunsthandwerk eine schier unüberwindliche

Schranke gezogen hatten. So haben sich unbewusst unsere Künstler die Kunstprinzipien Japans angeeignet und folgen dem Beispiel der Korin und Hokusai, die zeichneten, in Lack malten, Kämme und Jnro's schufen.

Wenn die Resultate des japanischen Einflusses in den dekorativen Künsten nicht immer glücklich gewesen sind, so liegt das daran, dass wir nicht immer die Lehren recht verstanden haben oder dass wir zu sehr dem Buchstaben statt dem Sinne folgten. Die Japaner, die sich immer der Grenzen bewusst waren, die der Phantasie des Künstlers gezogen sind, haben nie vergessen die Form und den Dekor eines Gegenstandes dem praktischen Zweck und der konstruktiven Logik unterzuordnen. Wieviele von unseren Künstlern vernachlässigen dieses wesentliche Gesetz, wie viele von ihnen wollen um jeden Preis Werken der Innendekoration, Möbeln zum Beispiel, den Wert eines Kunstwerkes an sich leihen, wie oft benutzen sie ausgezeichnete Dekorationselemente in falscher Anwendung?

Wenn das XIX. Jahrhundert nicht jene intime Stileinheit zwischen Kunst und Gewerbe erreicht hat, für die sowohl die japanische Kunst wie unsere Gotik vollendete Beispiele abgeben, so hat es doch zum mindesten gerade unter dem Einfluss des fernen Ostens den Bestand unserer alten Formen und veralteten Ornamente gründlich erneuert. Es scheint doch, als ob unsere Handwerker müde geworden sind, ewig die alten Stile nachzuahmen und die Elemente des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts immer wieder zu variieren und zu kombinieren, um in den meisten Fällen prätentiöse Karikaturen oder ungeschickte Anpassungen alter Formen an neue Bedürfnisse zu bieten. Die japanische Kunst lehrt sie in der Natur eine frische Quelle der Inspiration finden. Ein neuer Zug ist bis in die Unterrichtsmethoden unserer Gewerbe- und Zeichenschulen gedrungen und an Stelle des Studiums der Abgüsse nach der Antike ist ein ernsthafteres Naturstudium getreten. An Stelle des Ornamentstiches ist eine Pflanzenphotographie getreten. Endlich sind alle Lebensäusserungen von den einfachsten bis zu den kompliziertesten des Studiums wert befunden worden, allen Zeichnern und Künstlern zum grössten Nutzen.

Werden wir durch das Studium der Natur in der Unendlichkeit ihrer Formen zu jener Verschiedenartigkeit und individuellen Freiheit gelangen, die wir bei den Japanern selbst in den einfachsten ihrer Arbeiten finden? Wundervolle Hefte mit Studien und Skizzen be-

weisen uns, mit welch eindringlicher Genauigkeit die Japaner den Organismus eines Insekts oder einer Blume analysiert und alle Einzelheiten der Struktur untersucht haben. All die unendlich kleinen Wesen der Schöpfung mehr noch als die prächtigsten Blumen haben ihnen einen unerschöpflichen Stoff geliefert, aus dem sie nach ihren persönlichen Eingebungen zahllose Motive für ihre Formen und Ornamente entnommen haben. Auch unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, fehlt es nicht an bemerkenswerten Parallelen zwischen der Kunst des äussersten Ostens und der abendländischen Kunst vom XII. zum XVI. Jahrhundert. Die gewöhnlichen Pflanzen aus unserer nächsten Umgebung finden sich an den Skulpturen unserer Kathedralen, auf dem Grund der Wirkereien, in den Randzeichnungen der Miniaturen lebt eine ganze Welt von Insekten und Vögeln auf, und die Zeichnungen eines Pisanello bezeugen dieselbe minutiöse Beobachtung der Tier- und Pflanzenformen wie ein japanisches Skizzenbuch. Das XVII. Jahrhundert dagegen, das aus der Interpretation der menschlichen Gestalt und klassischen Dekorationsmotive so mächtige Wirkungen zu ziehen wusste, und das XVIII. Jahrhundert, trotz seiner reizenden Phantasien, beide haben die dekorativen Elemente, die sie der Natur entnommen haben, auf ein Minimum reduziert. Wenn der Einfluss des Orients jetzt so schnell und eindringlich sich äussern konnte, so ist es dadurch geschehen, dass er uns zwang in dem Naturstudium neue Formen zu suchen und dass er uns so auf den Grundcharakter unseres künstlerischen Temperamentes zurückführte.

Unter dem Drucke der neuen Prinzipien, denen wir uns seit 20 Jahren anzubequemen suchen, haben sich fast alle Dekorationselemente entwickelt. Und nichts würde sicherer den Anteil Japans an der Bildung der modernen Kunst nachweisen können, als der Vergleich der gegenwärtigen Art und Weise, wie die Blume oder der Vogel künstlerisch interpretiert wird, mit der Manier, die die Zeichner auf dem Gebiete der Textilkunst und der Keramik um die Mitte des XIX. Jahrhunderts angenommen hatten. Selbst in der Spielwarenindustrie kann man jetzt beobachten, wie das Tier und die Blume als Ornament verändert worden ist; nicht selten erscheint die Pflanze mit einer gewissen Absicht, dem zu eleganten auszuweichen, entworfen zu sein, man beobachtet weniger als früher das Streben nach reichlicher Modellierung und der Malerei „en trompe l'oeil". Der Flug des Vogels, den unsere Zeichner lange Zeit nur

mit zwei oder drei konventionellen Posen wiederzugeben wussten, wird jetzt in einer Mannigfaltigkeit der Bewegungen aufgefasst, die nur von den Japanern vorher schon beobachtet worden war. Dieses unermüdliche Studium der lebendigen Bewegung und die malerische Disposition der Erfindungen sind es gewesen, die zuerst das Auge der Europäer anzog, und durch dieselben Eigenschaften hat der Japanismus schnellen Einfluss erst auf die kleinen, dann auf die grossen Industrien gewonnen.

Diejenigen Industrien, die zuerst für ihre Praxis von den Lehren des Orients gelernt haben, sind in England die Textilindustrie und die Tapetenfabrikation gewesen, in Frankreich waren es die „Feuerkünste“: die Keramik und die Glasindustrie. Es ist bekannt, wie der Anblick der „geflammten“ chinesischen Porzellane und der japanischen Steinzeuge, den Geschmack an einer keramischen Kunst grossgezogen hat, die gar keinen Zusammenhang hat mit den altgewohnten europäischen Porzellanen und Faïencen. In Frankreich hat der raffinierte Reiz der japanischen Technik so sehr die Künstler eingenommen, dass sie die Faïence verlassen haben, um sich dem Steinzeug zuzuwenden und in einem Spiel von Emailflüssen diejenigen dekorativen Wirkungen zu suchen, die sie früher mit den Mitteln der Malerei zu erreichen glaubten. In weniger denn zwanzig Jahren haben die Cazin, Carriès, Chaplet, Delaherche, Dalpayrat, Dammouse, Bigot, Hoentschel im Wettbewerb miteinander der französischen Keramik ein orientalisches Gepräge geliehen. Die Porzellankunst, die ihrem ganzen Wesen nach nicht so schnell ihre traditionellen Farben und Dekorationsweisen erneuern kann, zeigt ebenfalls schöne Beispiele des japanischen Einflusses in den Feinheiten des dänischen und schwedischen Porzellans, die von den Porzellanen von Hirodo oder Nabeshima angeregt wurden, und endlich in den zarten Harmonien, die wir in der Ausstellung der Manufaktur von Sèvres bewundert haben.

Kein anderer Zweig der dekorativen Kunst hat seine Technik und die Prinzipien seiner Dekoration in gleichem Grade verändert wie die Keramik. Von allen denen, die sich bemüht haben, die Formen des Mobiliars, des Schmuckes, der festen Dekoration zu erneuern, indem sie Anleihen bei den Japanern machten, sind nur wenige, die das Geheimnis der Schönheit gelüftet haben und die wirklichen Nutzen aus den Lehren zu ziehen wussten. Gewiss ist die Dekorationsweise in den Möbelstoffen, wie in der Tapete, im Mosaik und in der Bau-

keramik breiter geworden als vor 30 Jahren, aber wie selten stossen wir auf eine originelle Interpretation der Pflanzenformen oder auf eine persönlich durchgeführte Stilisierung der Tierformen! Unter unseren Zeichnern für kunstgewerbliche Zwecke versuchen die einen ein treues Bild der Blume zu geben, ohne jeden Versuch ornamentaler Stilisirung, während die anderen auf den ersten Blick die japanische Quelle erkennen lassen. Andere wieder und das sind nicht die am wenigsten interessanten, bieten uns eine Kombination japanischer mit gotischen oder gotisierenden Elementen, so die ganze Gruppe englischer Zeichner und die Kompositionen Grassets und seiner Schule.

Die Versuche, an die Stelle der Naturmotive abstrakte Dekorationselemente zu setzen, sind noch weniger glücklich gewesen. So haben einige Künstler geglaubt, in verschiedenartigen Linienkombinationen eine neue Quelle der Ornamentation oder gar die verlorenen Prinzipien des modernen Stils zu finden. Diese Versuche scheinen ein wenig inspiriert zu sein von der graziösen Wellenbewegung japanischer Linienführung, die in glücklicher Weise das lineare Ornament beeinflusst hat. Ohne Zweifel hat die Zeichnung in den dekorativen Künsten eine Bereicherung durch neuartige Linienverschlingungen und Mäanderspiele erfahren und eine Manier ausgebildet, in der man etwas von der reizenden Weichheit und dem gesunden dekorativen Verstand der orientalischen Motive derart wiederfindet. Namentlich die Industrie der bedruckten Stoffe, der Foulards in zwei Tönen bringt höchst gefällige Muster im modernen Geschmack.

Schade freilich ist, dass dies selbe Prinzip der gewundenen Linie uns zu gleicher Zeit die langweiligen krummen Linien im Dekor, die bedrohlichen Hakenbildungen im Mobiliar, kurz all den schrecklichen Serpentinenstil gebracht hat, der gegenwärtig in der Dekoration, im Einrichtungswesen und in der Architektur sich vorlaut breit macht. Aber indem die Künstler dieser bedauerlichen Richtung es systematisch verschmähen, der Natur das formale Prinzip zu entnehmen, und indem sie sich allein auf die Konzeptionen ihres Kopfes verlassen, haben sie notwendig ihren „Stil" der Monotonie und Trockenheit überliefert. Mehr Vertrauen haben wir in die Arbeit einiger wenigen Künstler, die als unterrichtete Schüler der japanischen Kunst, in dem Studium der Naturformen den Ausgangspunkt für ihre Inspirationen finden und die ihren persönlichen Geschmack für den Reiz der Wellenlinie und der eleganten Bewegung den Grundgesetzen der Konstruktion unterzuordnen wissen.

---

# Lage und Zukunft der Volkskunst.

Von Albrecht Kurzwelly in Leipzig.

Geraume Zeit schon wird in Deutschland in den Kreisen derer, die eine methodische Pflege der künstlerischen Arbeit für möglich und notwendig halten, die Lage der Volkskunst erörtert und ihre Rettung und systematische Weiterbildung anempfohlen und angestrebt, ohne dass man sich über das dabei Erreichbare und Wünschenswerte einig werden könnte. Der Begriff „Volkskunst“ wurde geformt vom Sammler, der plötzlich an dem naiven Bauernhausrat der Vergangenheit und den Erzeugnissen der ländlichen Industrie Gefallen fand, und vom Historiker, der den Typen des Bauernhauses und der Volkstracht nachforschte. Die Sammelthätigkeit und die Forscherarbeit zeitigten die Ueberzeugung, dass die Volkskunst noch lebensfähig sei und der staatlichen Pflege und Unterstützung bedürfe, und hatten eine Reihe von Versuchen zur Folge, in Deutschland wie in Oesterreich und anderwärts, den spärlichen noch vorhandenen Trieben volkstümlicher Kunstübung frischen Saft einzuflössen. Diese Bewegungen führten zu dem Glauben an die Möglichkeit, auf den Trümmern der alten eine neue Bauernkunst aufzubauen. Aus diesem Glauben aber ging schliesslich der Traum von einer Volkskunst im weiteren Sinne hervor, die allen unteren Schichten der Bevölkerung zu gute kommen kann.

Der konsequenteste Verfechter dieses Ideals, Robert Mielke*), geht so weit, in unserer alten Volkskunst die natürliche Basis einer wahrhaft nationalen, einer wahrhaft gesunden deutschen Kunst und das natürliche Bollwerk gegen den Ansturm fremder Kunst und insonderheit des Klassicismus zu erblicken. Er sieht Volkskunst in

*) R. Mielke, Volkskunst, 1896.

der Bauernkunst der letzten Jahrhunderte so gut wie in den unverfälschten Aeusserungen germanischen Kunstempfindens in der gotischen und romanischen Epoche, im irischen Geriemsel wie im Flechtwerk und in der phantastischen Tierornamentik der romanischen Kunst und im gotischen Masswerk; er empfindet in der Formenwelt der bäuerlichen Kunst Anklänge an die mittelalterlichen Zierformen und sieht hier wie dort ergiebige Quellen für die Ableitung eines nationalen Stils. So richtig seine Vergleiche zwischen bäuerlicher und mittelalterlicher Kunstsprache sind, so schiesst er doch zweifellos in den Konsequenzen, die er zieht, über das Ziel hinaus. Sein Ideal einer nationalen Kunst ist eine Utopie. Dass uns bei unserem Streben nach einer neuen Handwerkskunst unsere Bauernkunst sowohl wie der urgermanische Formenschatz, wie er noch in der romanischen Zierkunst fortlebt, manche fruchtbare Anregung bieten können, liegt auf der Hand.

Die Frage, inwieweit dies der Fall sein kann, inwieweit unsere volkstümliche Kunst der Vergangenheit aktuelle Bedeutung für unser gegenwärtiges und zukünftiges künstlerisches Schaffen besitzt, und die weitere wichtige Frage, ob unsere Bauernkunst noch auf ein Weiterleben hoffen darf und vom Staat gefördert und vom Künstler befruchtet werden muss, diese Fragen lassen sich nicht eher endgültig beantworten, als bis ein klares Bild von der gegenwärtigen Lage der ländlichen Hausindustrien sowohl als auch von dem Bestand an künstlerisch bedeutsamem volkstümlichen Hausrat der Vergangenheit gewonnen ist. Dies ist aber bis jetzt nicht der Fall. Einzelne Gebiete Deutschlands, die norddeutschen Küstenländer und das bayrische Hochgebirge und der Schwarzwald sind wohl ziemlich gründlich durchforscht, wir haben auch eine klare Vorstellung von der Einrichtung des niedersächsischen Bauernhauses in Westfalen und wir haben unlängst einige Kenntnis erlangt von dem künstlerischen Milieu des Bauernstandes im heutigen Sachsen. Aber ein planmässiges Forschen über die bäuerliche Kunst der deutschen Binnenländer wie Deutschlands überhaupt fehlt noch immer. Noch mehr fehlt es an einer gründlichen Kenntnis der künstlerischen Zustände der wenigen Hausindustrien, die wir noch haben, die statistischen Ausweise über ihre wirtschaftliche Lage sagen sowohl in technischer wie in künstlerischer Hinsicht zu wenig. Nicht einmal auf dem besonderen Gebiet der noch lebendigen ländlichen Thonindustrien sind wir genügend orientiert.

Leider hat sich die Hoffnung, auf der jüngsten Weltausstellung unseren ländlichen Kunstfleiss mit seinen besten Erzeugnissen in einer geschlossenen Gruppe vertreten zu sehen, nicht erfüllt. Deutschland gab durch nichts zu erkennen, dass es überhaupt noch lebensfähige bäuerliche Hausindustrien hat. Es stand in dieser Hinsicht nicht vereinzelt da. Allein gerade die Nationen, die noch heute eine starke schaffende und blühende Volkskunst aufzuweisen haben, die skandinavischen und die slavischen Völker, gaben ein reiches Bild von ihrem volkstümlichen Kunstempfinden und Kunstschaffen. So gewährte die vorjährige Pariser Ausstellung teils direkt, teils indirekt doch eine richtige Vorstellung von der heutigen Lage der Volkskunst dadurch, dass sie zeigte, wo noch heute selbständiges künstlerisches Leben im Volke blüht. Dass sie wieder einmal in weiterem Umfange Gelegenheit zum Vergleichen bot, dass sie offenbarte, wie die einzelnen Nationen ihre eigene Volkskunst einschätzen, damit hat sie eine wesentliche Bedeutung gewonnen für die Klärung der Fragen, die hier erörtert werden sollen.

Sicherlich können wir in Deutschland nur dann eine richtige Stellung zu unserer Volkskunst gewinnen, wenn wir mit Aufmerksamkeit die Lage der Volkskunst bei den Nachbarn in Nord und Süd und Ost und West beobachten. Eine sorgfältige Umschau im Ausland ergiebt nun, um das gleich im voraus zu betonen, dass die Volkskunst überall da noch lebendig wirkt und blüht, wo die breite Masse des Volkes in strenger Abgeschlossenheit von den Grossstädten mit ihrer nivellierenden Kultur lebt und schafft, wo sie sich noch gesunde Naivität und geistige Selbständigkeit bewahrt hat, mit anderen Worten überall da, wo eine eigenartige starke Landbevölkerung in scharfem Kontrast zu den Städtern verharrt, und es ergiebt sich weiterhin, dass die Volkskunst überall dort im Absterben begriffen oder verschwunden ist, wo Bildung und Fortschritt die grossen Massen der Landbewohner bereits erfasst haben und ihr Sonderleben mehr und mehr einengen und auf entlegene Gegenden beschränken. Also Industriestaat und Agrarstaat, fortgeschrittene und einfache Kultur der Massen — das sind die Gegensätze, aus denen sich die grossen Widersprüche erklären, die die gegenwärtige Lage der Volkskunst bei den Kulturvölkern erkennen lässt. Die Erkenntnis dieser tiefgehenden Unterschiede und ihrer wirtschaftlichen und ethischen Ursachen weist uns den richtigen Weg für die Beurteilung der heimischen Volkskunst und für die Erörterung ihres Schicksals.

In Deutschland mögen sich ebenso wie in Frankreich bereits mit der schärferen Absonderung des Bauernstandes von der Stadtbevölkerung am Ausgang des Mittelalters die ersten Keime zu einer selbständigen volkstümlichen Kunst entwickelt haben. Die Bauernkunst, die in Resten auf uns gekommen ist, reicht in ihren Anfängen kaum über den dreissigjährigen Krieg zurück, wie bekanntlich auch unsere alten Bauernhäuser nur im seltensten Falle vor dem grossen Kriege entstanden sind. Einen der kraftvollsten Triebe der deutschen Volkskunst, den Kerbschnitt unserer Küstenvölker, sehen wir erst gegen Ende des XVII. Jahrhunderts reichere Blüten treiben. Früher als aller andere Bauernhausrat mag das Bauerngeschirr eine selbständige künstlerische Gestalt angenommen haben. Allein die wenigen datierten frühen Krüge und Schüsseln mit rein bäuerlichem Dekor entstammen fast durchweg erst der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Im Nassauischen, in Sachsen und Franken und wohl auch anderwärts sind schon vorher halbbäuerliche Waren gefertigt worden, die eine Brücke bilden zu den Kunsttöpfereien des XVI. Jahrhunderts.

Die Blütezeit der deutschen Bauernkunst fällt ins XVIII. Jahrhundert. Es bildet die Zeit der Reife für die rein bäuerliche Keramik, für die redenden Schüsseln und die bäuerliche Krugtöpferei sowohl als auch für das bemalte Bauernmöbel und für den Kerbschnitt. Bereits um 1800 lässt sich ein Nachlassen der Produktion konstatieren, wenn auch noch bis tief in die Biedermeierzeit hinein Teller, Töpfe, bemalte Gläser und in einzelnen selbst echt bäuerlich bemalte Möbel für die Landbevölkerung gearbeitet wurden. So wissen wir, dass in Tölz, dem Hauptfabrikationsort für bemalte Bauernmöbel in Oberbayern, noch bis um 1850 solche ganz im alten Stil fabriziert worden sind*). Aber bereits lange vor der Mitte des Jahrhunderts hatte die bäuerliche Kunst in Deutschland ihre Bedeutung verloren. Die Steigerung des Verkehrs durch die Eisenbahnen und das Umsichgreifen der Industrie auf dem Lande mussten notwendig ihren Rückgang beschleunigen. Die Billigkeit schlechter, aber städtischen Geschmack heuchelnder Industriewaren verdrängte den ererbten Hausrat. Die blanken Zinnteller, die noch in den dreissiger und vierziger Jahren nicht nur in der Bauernstube, sondern auch in der bürgerlichen Küche einen häufigen Schmuck gebildet hatten, und erst recht die einst so weitverbreiteten Holzteller mussten billigen Steinguttellern und geschmacklosem Porzellan-

*) Vergl. Zell, Bauernmöbel aus dem bayerischen Hochland, 1899.

geschirr weichen. Schon seit Jahrzehnten haben in den meisten Provinzen Deutschlands die Bauern verlernt, den von den Ahnen ererbten, eigens für sie geschaffenen Hausrat zu schätzen, und lange schon ist die Fabrikation eines spezifisch bäuerlichen Hausrats eingeschlafen und der Bauernstand in seinem künstlerischen Bedürfnis ganz von der Stadt abhängig, im Binnenland zum mindesten; die billigen, aber protzigen Schleuderwaren der Jahrmärkte und Universalbazare haben den Untergang unserer Bauernkunst vollends besiegelt. Was uns von ihr geblieben ist, sind kümmerliche Reste alten Hausrats, die zum grössten Teil bereits durch Händler verschleppt, leider nur zu einem verhältnismässig kleinen Teil in die Museen gelangt und nur noch selten und nur in einzelnen von den grossen Heerstrassen ferngelegenen Landstrichen, wie in Hessen, in Westfalen, in den Marschen, in Holstein und in den Hochgebirgen, im Bauernhause selbst zu finden sind; sodann die Bauerntrachten, die, wenn auch bereits zurückgedrängt, doch noch lebensfähig sind, und endlich die alten Bauernhäuser, die sich in charakteristischen Typen heute noch allerorten in grosser Zahl erhalten haben.

Die ländliche Kunstproduktion lebt sich aus in einigen wenigen künstlerischen Hausindustrien, die sich vor dem Untergang dadurch bewahrt haben, dass sie ihren Betrieb auf die Herstellung von Artikeln ausdehnten, deren Verwendung nicht auf die ländliche Bevölkerung beschränkt war oder die geradezu in der Hauptsache dem städtischen Bedürfnis dienten. Was diesen Entwicklungsgang anlangt, so sei nur an die Christbaumschmuck- und Glasperlenindustrie Thüringens erinnert, die in ihren Wurzeln auf eine uralte ländliche Glasindustrie zurückgeht, sowie an die Spielwarenindustrie des Erzgebirges, die sich aus einer bäuerlichen Schnitzkunst herausentwickelt hat, die für eigenen Bedarf allerlei Scherzfiguren, Wetterhäuschen, Weihnachtsleuchter, Weihnachtskrippen und anderes mehr anfertigte, und an die Uhrenindustrie im Schwarzwald, die gleichfalls die Fortbildung einer altbäuerlichen Kunstübung darstellt. Die mannigfachen keramischen Hausindustrien im Westerwald, im Schwarzwald, in Hessen und in Sachsen, hier vor allem in der Lausitz, beschränken sich jetzt ganz auf die Herstellung schlichter Gebrauchsware, vornehmlich jenes groben, grauen, braunen und gelben Kochgeschirrs, das in Stadt und Land trotz der wachsenden Beliebtheit des emaillierten Geschirrs noch immer einen wesentlichen Bestandteil jeder Küchenausstattung bildet, sind aber wenigstens zum Teil

aus künstlerisch höherstehenden Töpferbetrieben der Vergangenheit hervorgegangen. In der keramischen Hausindustrie war schon vor hundert Jahren ein Rückgang der Produktion zu spüren, inzwischen ist gar mancher Zweig derselben abgestorben. Im allgemeinen sind ihre Aussichten nicht günstig, wenn nicht neue Fabrikations- und Absatzgebiete ihnen erschlossen werden. Die Fortdauer der uralten Uebung unserer Gebirgsbewohner in der Schnitzkunst ist durch die internationale Machtstellung unserer Spielwaren- und Uhrenindustrie gesichert. Allein so lebensfähig auch einzelne unserer Hausindustrien sind, so repräsentieren sie doch nur noch die alte technische Geschicklichkeit unseres Landvolkes, sein künstlerisches Empfinden kommt, von einigen keramischen Industrien abgesehen, kaum mehr in ihnen zum Ausdruck. Was in künstlerischer Beziehung noch für sie zu hoffen ist, werden wir noch zu erörtern haben. Vorher gilt es, bei den anderen Nationen Umschau zu halten.

In Frankreich liegen — wie es seine industrielle Entwicklung nicht anders erwarten lässt — die Verhältnisse ähnlich wie bei uns: auch hier ist die Volkskunst im Aussterben begriffen. Dass es ehedem eine sehr reich nuancierte und sehr eigenartige Bauernkunst gehabt hat, beweist die Mannigfaltigkeit seiner Trachten, und das zeigte auf der vorjährigen Weltausstellung die leider wenig beachtete retrospektive Abteilung der landwirtschaftlichen Ausstellung Frankreichs auf dem Champ de Mars, die durch die kleinen retrospektiven Ausstellungen, die mit den Pavillons der französischen Provinzen an der Invalidenesplanade verbunden waren, nicht unwesentlich ergänzt wurde.

Von dem ältesten Industriestaat, von England, ist es von vornherein anzunehmen, dass der Auflösungsprozess der Volkskunst dort weiter vorgeschritten ist als irgendwo anders. Nicht in der Lage, aus eigener Kenntnis des Landes zu urteilen, bin ich erfreut, durch einen so erfahrenen Kenner englischer Verhältnisse wie Muthesius meine aus der Ferne gewonnene Anschauung bestätigt zu sehen. In seiner Schrift über den kunstgewerblichen Dilettantismus in England bemerkt er (auf S. 39 u. 40) über die Thätigkeit der englischen Gesellschaft für häusliche Kunstpflege: „Die Einrichtung stehender Ortsindustrien war übrigens eines der Ziele der Gesellschaft. Man hatte dabei hauptsächlich unsere deutschen Bauernindustrien im Auge, wie sie auf dem Schwarzwald, in Thüringen und an anderen Orten noch bestehen, die aber in England, wo der Maschinenindustrialismus soviel früher einsetzte als bei uns, durch den letzteren so gut wie voll-

ständig weggeschwemmt worden sind. Wo noch Reste vorhanden gewesen sind, wollte man wieder anknüpfen. Solche Anknüpfungen sind aber nur von geringer Bedeutung geblieben."

Die Völker des Südens nehmen in der Geschichte der Volkskunst eine Sonderstellung ein. Mit Recht sagt Mielke (Volkskunst S. 16) von ihnen, dass sie niemals eine Volkskunst in unserem Sinne besessen hätten, mit Recht betont er, dass der Romane seiner ganzen Anlage nach gar nicht dazu neigt, auf die Ausgestaltung seines Heims grössere Sorgfalt zu verwenden, weil er ihm weniger Wert beilegt, weil sich sein Leben geradezu mehr auf der Strasse abspielt als im Hause. Aber auch aus anderen Gründen ist es bei den Italienern und Spaniern nie zur Ausbildung einer ausgeprägt volkstümlichen Kunst gekommen, weil bei ihnen der gemeine Mann dank seinem starken künstlerischen Instinkt von jeher viel mehr Anteil an dem Genuss der Kunst der Gebildeten und der Kirche, an der monumentalen Kunst gehabt hat, als bei uns, und dann auch, weil der Bauernstand im Süden sich nie in dem Grade abgeschlossen und zu einem charaktervollen Sonderleben entwickelt hat wie im Norden. Immerhin haben volkstümliche künstlerische Aeusserungen im Süden nie ganz gefehlt. Ich erinnere nur an die Puppen- und Krippenkunst Neapels, die bei all der hohen künstlerischen Vollendung, die sie bereits im 18. Jahrhundert erlangt hatte, doch als eine echte Volkskunst bezeichnet werden muss, an die farbenprächtigen Bauernstickereien der Abruzzen, an die Mannigfaltigkeit spanischer und italienischer Volkstracht und an die italienischen Bauernmajoliken. Leider knüpfen die verdienstvollen Versuche der führenden Florentiner Majolikafabriken (L'arte della ceramica, Manifattura de Signa und Cantagalli), die Majolikaindustrie künstlerisch zu beleben, in keiner Weise an die volkstümlichen Majolikadekors an, sondern bemühen sich, soweit sie nicht die Meisterwerke von Urbino imitieren, mit der internationalen Moderne zu liebäugeln, den „englischen" Pflanzendekor nachzuäffen. Zur Beantwortung der Fragen, die sich für uns an den Begriff Volkskunst anknüpfen, können jedenfalls die Völker des Südens mit ihrem ganz anders gearteten Kunstempfinden nichts Wesentliches beitragen.

Ueber die Volkskunst der Schweiz und der österreichischen Länder hier eingehender zu sprechen, wäre überflüssig. Die einst so reiche und mannigfaltige Volkskunst der Alpenländer einerseits und der Stammlande und der slavischen Kronländer Oesterreichs

andererseits ist bekannt genug, und ihre zahlreichen künstlerischen Hausindustrien sind bereits zur Genüge erörtert.

Oesterreich zählt zu den Ländern, in denen die Bauernkunst noch eine Macht im Kulturleben des Volkes bedeutet. Aber der Auflösungsprozess ist in einzelnen Provinzen auch hier schon weit vorgeschritten. Eine wahrhaft lebendige Volkskunst, eine solche, die noch eine Zukunft hat, treffen wir erst bei den skandinavischen Völkern. In wenigen Kulturgebieten zeigt sich die eigentümliche Isolierung der Völker der skandinavischen Halbinsel den kontinentalen Nationen gegenüber so augenfällig wie hier. Die Ursachen der ungewöhnlichen Langlebigkeit volkstümlicher Kunstsprache bei den Schweden und Norwegern sind leicht zu erkennen. Die Volkskunst ist bei ihnen uralt und hat hier stets eine stärkere Machtstellung im Kulturleben innegehabt als irgendwo anders. Später als die südlicher wohnenden Nationen Europas haben sie den Einfluss der klassischen Kunst, der Renaissance, eine monumentale Kunst kennen gelernt, das hat naturgemäss die Dauerhaftigkeit der unmittelbar aus der urgermanischen Kunstsprache herausgewachsenen heimischen Kunstweise sehr begünstigt. Weitere fördernde Momente waren die insulare Abgeschlossenheit und die daraus und aus den besonderen topographischen Verhältnissen des Bodens resultierende Kraft und Eigenart des Bauernstandes. Das Festhalten an althergebrachter Sitte und Gewohnheit, an altem lieben Hausrat, an traditionellen Zierformen, ein konservatives Verhalten in künstlerischen Fragen hat sich innerhalb dieses machtvollen und unabhängigen Bauernstandes freier und unabhängiger entwickeln können, als bei uns zu irgend einer Zeit.

Gleichwohl war im Laufe des vergangenen Jahrhunderts in Schweden wie in Norwegen ein Rückgang in allen Zweigen der Volkskunst eingetreten, die Steigerung des Verkehrs, das Anwachsen der Industrie mussten notwendig auch hier ihre schädlichen Wirkungen geltend machen. Vor etwa dreissig Jahren war der Rückgang soweit gediehen, dass wenigstens die Kunstfertigkeit der Frauen im Weben und Sticken ernstlich in ihrer Existenz bedroht war. Die Gefahr wurde gerade noch rechtzeitig erkannt: noch zu Beginn der siebziger Jahre wurden jene segensreichen Institute geschaffen, die dem Auflösungsprozess der Volkskunst Halt geboten und ein ungeahntes Wiederaufleben der alten Kunstfertigkeiten des Volkes herbeiführten. An erster Stelle ist unter diesen Instituten

das Nordische Museum in Stockholm zu nennen, die Schöpfung des verdienstvollen Arthur Hazelius, des Vorkämpfers jener Regenerationsbestrebungen in Schweden. Er wendete von vornherein der nordischen Bauernkunst besonderen Sammeleifer zu; die Spezialsammlung von nordischem Bauernhausrat bildet heute mit die wichtigste Abteilung des Nordischen Museums. Das, was er hier nur unvollkommen und im kleinen anstreben konnte, ein vollständiges Bild der ländlichen Kulturen Schwedens und Norwegens zu geben, verwirklichte er 1891 im grossen mit der Schöpfung des Skansen-Museums, jener im Freien, in einem Garten sich entwickelnden Kolonie von nordischen Bauernhäusern, die das Ideal einer ethnographischen Museumsanlage darstellt und ihm den Ruf eines Bahnbrechers auf dem wichtigen Feld des Museumswesens eintrug.

Von Anfang an richtete das Nordische Museum seine Aufmerksamkeit auf die Wiederbelebung der verschwundenen oder in ihrer Existenz bedrohten Hausindustrie. Vor allem galt es, die in einzelnen Provinzen beinahe verloren gegangene Webkunst zu neuem Leben zu erwecken. Seit 1874 sehen wir einen besonderen Verein, den „Handarbetets-Vänner“, eine Gründung von Frauen, mit grossem Erfolg am Werk, diese schwierige, aber dankbare Aufgabe durchzuführen, die alten Web- und Sticktechniken wieder in Uebung und die alten Muster wieder in Aufnahme zu bringen. Das Fortleben der uralten Kunstfertigkeit der Skandinavier im Schnitzen wurde unmittelbar gefördert durch die Einführung des „Slöjd“, der Handarbeit, in den Schulunterricht, die noch vor der Gründung des Nordischen Museums (im Jahre 1870) erfolgte. Der Slöjdunterricht ist inzwischen nicht nur in den Elementarschulen Schwedens, sondern auch in seinen höheren Volksschulen und vor allem in den Lehrerseminaren ein fester Bestandteil des Unterrichts geworden, auf den besonderer Nachdruck gelegt wird. Ein schon 1874 gegründetes Seminar für Slöjdunterricht in Naäs sorgt für die Ausbildung tüchtiger Lehrkräfte. Nachdem sich noch 1877 der Slöjdunterricht auf 80 Schulen des Landes beschränkte, ist er jetzt in weit über 3000 Schulen eingeführt. Diese Thatsachen lassen keinen Zweifel, dass in der jungen Generation Schwedens die Uebung in den volkstümlichen Kunstfertigkeiten und das Verständnis und die Liebe dafür wieder tiefe Wurzeln gefasst haben muss. Ein weiterer Beweis für die intensive Neubelebung der volkstümlichen Kunstindustrien ist die Wirksamkeit der Aktiengesellschaft „Svensk Konstslöjd ut ställning

S. Giöbel“ in Stockholm, zu der 1879 von einer Dame, deren Namen sie führt, der Grund gelegt wurde. Der Schwerpunkt der Thätigkeit liegt auch bei dieser Gesellschaft in der Herstellung von Textilien in den alten Techniken und volkstümlichen Mustern; aber sie lässt auch Holzarbeiten aller Art (die bekannten vogelähnlichen Bierbowlen, ferner Bierhumpen, Kassetten u. a.) in reizvoller Flachschnitzerei in sog. altnordischem Stil anfertigen*).

Die vorjährige Pariser Ausstellung gab ein ungemein reiches Bild von diesem Wiederaufleben der spezifisch nationalen Kunstfertigkeit Schwedens. Die erwähnten Gesellschaften waren glänzend vertreten und zeigten, dass sie nicht pedantisch bei der trockenen Wiederholung oder Nachahmung der alten Muster stehen geblieben sind, sondern gelernt und sich bemüht haben, mit Hilfe individueller Künstlernaturen die wiedergewonnenen Techniken in den Dienst eines verfeinerten Geschmacks zu stellen. Freilich, das liess sich nicht verkennen, sie sind in Gefahr, die Fühlung mit dem nationalen Stil, mit dem Volkstum zu verlieren, sich allzusehr der internationalen Moderne anzupassen. Allein sie haben ein Recht dazu, sich freier zu bewegen, nachdem es ihnen geglückt ist, den alten Web- und Sticktechniken und den alten Mustern im Volke wieder Eingang zu verschaffen.

Welche Rolle heute die Kunst des Volkes in Schweden spielt, zeigte sich in Paris schon darin, dass es die Schweden für notwendig erachtet hatten, ihren offiziellen Pavillon an der Rue des Nations fast ausschliesslich ihrem „Slöjd“ und der Nadel- und Webarbeit ihrer Frauen einzuräumen. Der Glaube an die Zukunft der nationalen Kunstfertigkeit und die Liebe dafür konnte nicht ausdrucksvoller manifestiert werden. Dies Wiederaufleben der bäuerlichen Frauenhandarbeit kam in den Kollektivausstellungen der landwirtschaftlichen Vereine der Provinzen Kopparberg und Blekinge sowie Malmöhus und Östergötland zu monumentalem Ausdruck, in denen die bisher in Deutschland weniger bekannten kernhaften Leinenwebereien mit strichartig eingewebtem bäuerlichen Muster besonders interessierten.

In Norwegen hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte die Lage der Volkskunst ganz analog gestaltet wie in Schweden. Rechtzeitig setzte auch hier die Thätigkeit von Vereinen und Museen ein, um den

*) Vgl. den Aufsatz von P. Krohn, S. 62 ff.

Fortbestand der Bauern-, der Hausindustrie zu sichern. Die kräftigsten Triebe am Baume der norwegischen Kunst waren von alters her die Bild- und Teppichweberei. Ohne äussere Hilfe hatten sie sich länger frisch erhalten als die schwedischen Textilindustrien. Die Herstellung jener für unser Auge vielleicht etwas allzubunten geometrischen Teppiche, die heute auch im Ausland populär geworden sind, war nie ganz ausgestorben. Die Thätigkeit der Industriemuseen Norwegens (in Christiania u. a. a. O.) und das Wirken verschiedener Vereine und Fabrikationsstätten, zunächst des „Norwegischen Textilvereins“, dann des 1891 in Christiania gegründeten „Norwegischen Hausfleissvereins“ („den Norske Husflidsforening“) und neuerdings die 1897 von Frida Hansen in Christiania ins Leben gerufene Webanstalt „Die norwegische Bildweberei“ („den Norske Billedvaeveri“) haben die alten Triebe wieder zu frischem Grünen gebracht und die Bild- und Teppichweberei auch im Bürgerhaus wieder eingebürgert.

Auch in Norwegen ist unter dem belebenden Einfluss hervorragender und vor allem durch und durch national empfindender Künstler, einer Frida Hansen und eines Gerhard Munthe, aus den alten Webtechniken eine neue Kunst hervorgegangen, höher stehend als die schlichte Bauernkunst der Vergangenheit, und doch echt national, zum mindesten die Teppichkunst Munthes. Neben der Weberei werden vom norwegischen „Hausfleissverein“ auch andere Zweige der älteren Hauskunst gepflegt. Die reichhaltige Ausstellung des Vereins in Paris zeigte ausser Wandteppichen und Bildwebereien die mannigfachsten Holzarbeiten, bemalte Möbel und Gefässe, geschnitzte Krüge u. a. Die Preise dieser Dinge offenbarten freilich, dass aus der Kunst des Volkes eine mitunter etwas spielerische Luxuskunst der Gebildeten geworden ist.

Enge Bande verknüpfen die Volkskunst Skandinaviens mit der Finnlands, und diese befindet sich ungefähr in demselben Stadium der Entwicklung wie jene. Die Kunst Finnlands bildete eine der erfreulichsten Ueberraschungen des letzten Weltjahrmarkts. Wie aus einem Guss, kraftvoll und charaktervoll, trat sie einem in einer echt nationalen Umrahmung entgegen. Bis in die kleinsten Details war der finnländische Pavillon im Aeusseren wie im Inneren ein konsequenter Ausdruck scharf ausgeprägten nationalen Empfindens. Mehr als irgendwo anders auf der vorjährigen Ausstellung hatte man hier den Eindruck, dass höhere und volkstümliche Kunst noch ein Ganzes bilden, von demselben Geiste, von dem gleichen Formenempfinden

durchdrungen sein können. Mit Schweden und Norwegen zeigt sich Finnland durch seine Textilkunst aufs innigste verbunden. Man trifft dieselben Techniken, dieselbe geometrische Teppichweberei und vor allem dieselbe reizvolle strichartig gemusterte Leinenweberei, die die wichtigsten Zweige der schwedischen Hausweberei bilden. Mehrere Handarbeitsschulen (in Helsingfors, in Aebo) und verschiedene Webschulen (in Wiborg, Tavastehus und Ekenäs) sorgen dafür, dass die alten Techniken und Muster im Volke fortleben. Auf dem Boden der Volkskunst erwächst auch hier eine echt nationale Nutzkunst für die höheren Stände.

Die primitive Kultur der Landbevölkerung Russlands lässt voraussetzen, dass seine Volkskunst seine Rolle noch lange nicht ausgespielt hat, ja entwicklungsfähiger ist als die aller übrigen führenden Nationen Europas, und die Vereinigung der heterogensten Völker auf einem Boden hier auf ein ungemein mannigfaltiges Nebeneinander volkstümlicher Kunstäusserungen schliessen. Die jüngste Weltausstellung liess diesen Reichtum wenigstens ahnen und gab überdies eine gute Anschauung davon, wieviel in Russland schon geschehen ist und noch geschieht, um den Riesenmassen der Landbevölkerung eine eigene Kunst zu erhalten und eine gesteigerte wirtschaftliche Nutzbarmachung seiner Hausindustrie zu ermöglichen. In Russland hat mit besonderer Energie die Initiative einzelner idealgesinnter opferwilliger Frauen, der Frau Mamontoff, der Helene Polenoff und der Frau Wladimir Jakounchikoff, in die Entwicklung der Volkskunst belebend eingegriffen. Schon 1884 haben die beiden erstgenannten die Thätigkeit der ‚Koustari‘, der Bauernhandwerker, im Moskauer Bezirk durch Gründung einer Tischler- und Holzschnitzerschule in Abramtsevo und im Zusammenhang damit durch Sammeln und Nachahmen geschnitzten und bemalten alten Bauernhausrats neu belebt. Im Anschluss an die russische Bauerntöpferei suchte Frau Mamontoff weiterhin eine keramische Industrie von nationalem Gepräge zu schaffen. Frau Jakounchikoff wandte ihre Sorge der Erhaltung der ländlichen Frauenhandarbeit zu. Eine Hungersnot im Tamboffer Bezirk im Jahre 1891 gab ihr Veranlassung, im Dorfe Solomenka die Stickerei in den altbäuerlichen Techniken und Mustern als Hausindustrie einzuführen. Unter dem Protektorat der Grossfürstin Sergius wurde der altbäuerliche Leinendruck, dessen Muster oft von grösstem Reiz sind, neu belebt.

Selbst in Russland sind die Reformversuche im Gebiet der Volks-

kunst nicht bei der Wiederbelebung der bäuerlichen Industrien stehen geblieben, auch hier kam es zu Versuchen, unter Mitwirkung von Künstlern — genannt seien nur Helene Polenoff und Alexander Golovine — eine feinere, individuellere Gerätekunst aus dem ornamentalen Empfinden des Volkes herauszuentwickeln. Zu ihrem Vorteil haben diese Versuche bis jetzt konsequent am nationalen Stil festgehalten. Selbst die eleganten figürlichen Stoffapplikationen nach Entwürfen der Helene Polenoff und der Frau Jakounchikoff haben ein gut Teil russischen Geistes in sich. In den weitverzweigten Spitzenindustrien, die in den einzelnen Gouvernements durch zahlreiche Schulen aufrecht erhalten und fortgebildet werden, zeigen sich ebenfalls vereinzelte Ansätze zu einer feineren Gestaltung in nationalem Geiste. Schon diese wenigen Einzelregungen, von deren Ergebnis das „russische Dorf" auf der Pariser Ausstellung die günstigste Meinung erweckte, bezeugen für Russland ein gesundes Leben im Gebiete der Volkskunst.

Ein kaum weniger frisches Leben herrscht in der volkstümlichen künstlerischen Produktion der südslavischen Völker, beziehentlich der Donauländer. Drei volkstümliche Kunstzweige sind es hier in erster Linie, die immer wieder neue Blüten treiben: die Teppichweberei, die Buntstickerei auf Leinen und die Töpferei. Erstere spielt heute wie ehedem als Hausindustrie in Ungarn, Kroatien und Bosnien so gut wie in Serbien und Bulgarien eine bedeutende Rolle. In Südungarn ist bis in die jüngste Zeit eine primitive Teppichweberei unter den Bauernfrauen in Uebung geblieben, deren Erzeugnisse ebenso wie die buntscheckigen Bauernteppiche Kroatiens und Slavoniens in der Technik den geometrischen Knüpfteppichen Schwedens, Norwegens und Finnlands nahe verwandt sind.

Mit hochentwickeltem Farbensinn ausgestattet, haben alle südslavischen Völker und namentlich auch die Ungarn für die Buntstickerei auf Leinen von alters her eine besondere Begabung bewiesen. Die Pariser Ausstellung zeigte, dass die alte Virtuosität ihrer Frauen in der Nadelarbeit noch nicht geschwunden ist.

Die Bauerntöpferei scheint in allen Donauländern noch lebendig zu sein, in erster Linie in Ungarn und in Rumänien. Allerorten wird noch eine im Dekor echt bäuerliche glasierte Irdenware für die Landbevölkerung hergestellt, in Bosnien neben dieser auch eine sparsam bemalte unglasierte Thonware, in Rumänien, wie in Paris die be-

merkenswerte Ausstellung der Verwaltung der rumänischen Krongüter zeigte, Glasurwaren von besonders phantastischer Form und als auffallende Spezialität eine Schüsselgattung, die mit verschiedenfarbigen ineinandergeflossenen Glasuren geschmückt ist und so an die neuesten technischen Errungenschaften der Kunsttöpferei erinnert. In Rumänien und Bulgarien erfreuen sich die ländlichen Industrien sorgfältiger Pflege. Dort sind den ländlichen Schulen der Krongüter Werkstätten für Handarbeit angegliedert, in denen neben mannigfachen rein gewerblichen auch einzelne künstlerische Techniken, wie die Holzschnitzerei und die Tischlerei, geübt werden. Bulgarien erfreut sich in Trin einer Fachschule für Töpferei, die sich in ihren Arbeiten streng in den Grenzen des Bäuerlichen hält. Von Bosnien ist noch seine alte Tüchtigkeit in feiner Metallarbeit, in Kupfer- und Messingtreibarbeit und in der Tauschierung zu rühmen. Leider wird ihre Entwicklung jetzt in Bahnen gelenkt, die immer weiter abführen von der nationalen Richtung. Die Kunstgewerbeschulen in Sarajevo, Foca und Livno lassen es sich angelegen sein, die alte Kunsthätigkeit des Volkes zur Herstellung von eleganten Luxuswaren zu verwerten, die ihre lokale Abstammung durch nichts verraten und bei dem spezifisch modernen Charakter ihres Dekors ebensogut in Wien oder in Paris gefertigt sein könnten. Von wirtschaftlichem Standpunkt aus ist diese Erweiterung des Arbeitsgebietes gewiss sehr begreiflich, allein die Gefahr liegt nahe, dass die Herstellung von Exportwaren in Allerweltsgeschmack einen Rückgang der nationalen Kunstsprache zur Folge hat.

Mir kam es bei dieser Schilderung der gegenwärtigen Zustände im Gebiet der Volkskunst lediglich darauf an, auf die Erscheinungen in Vergangenheit und Gegenwart hinzuweisen, die die Grundlagen und Vorbedingungen der Entwicklung aller Volkskunst erkennen lassen und zeigen, wie sich die einzelnen Nationen zu ihrer Volkskunst stellen, und inwieweit sie sie zu pflegen und zu beleben suchen. Zwei der wichtigsten Gebiete der Volkskunst, die bäuerliche Architektur und die Volkstracht, habe ich kaum gestreift, um mich bei der Darlegung des Thatbestandes nicht allzulange aufzuhalten, und dann auch, weil die neuere Entwicklung der volkstümlichen Kleinkünste die gegenwärtig in unserem Gebiete hervortretenden Kontraste zwischen Niedergang und Aufschwung schon deutlich genug veranschaulicht. Auf das Bauernhaus komme ich noch in anderem Zusammenhange zu sprechen. Hier sei nur erwähnt, dass die Langlebigkeit der alten Bauernhaus-

typen bei uns wie im Ausland im Grunde genommen ein falsches Bild von dem Stand der Entwicklung, von der Sachlage giebt. Deutschland im besonderen ist in allen seinen Teilen noch so reich an einfachen wie reicheren älteren Bauernhäusern, dass es den Anschein gewinnen kann, als wenn unser Bauer doch noch auf lange hinaus an einem besonderen künstlerischen Milieu festhalten würde. Allein, es darf nicht vergessen werden, dass unsere alten Bauernhäuser zum weitaus grössten Teil des alten Inhalts, der alten Einrichtung entbehren, dass ein neuer Geist in die alten Wohnstätten eingezogen ist. Auch unsere Volkstrachten sind zum Teil sehr langlebig. Auch daraus dürfen wir nicht auf eine günstige Lage der Dinge schliessen, wenn auch zugegeben werden kann, dass überall da, wo der Bauernstand noch streng an der ererbten Tracht festhält, also an der Peripherie des Reiches, in den entlegenen Gebirgsthälern und auch in einzelnen Binnenländern, wie in Hessen und Westfalen und im Altenburgischen und Wendischen, der alte Bauernhausrat noch nicht ganz ausgestorben ist. Aber sein Fortbestehen ist hier doch nur ein Scheinleben.

Ich denke, die geschilderten Zustände im Ausland bestätigen zur Genüge die Richtigkeit des Satzes, dass eine reine Volkskunst recht gedeihen kann nur in einem Agrarstaat, in dem ein gesunder Bauernstand noch eine starke in sich geschlossene Macht bildet und am Althergebrachten festhaltend ein unabhängiges oder wenigstens nur in geringem Masse von der Stadtluft angekränkeltes Dasein führt. Wenn dieser Satz richtig ist, dann ist von vornherein für die Zukunft unserer Volkskunst nicht viel mehr zu hoffen. Deutschland ist bereits zu sehr Industriestaat geworden, seine Landbevölkerung in den meisten Gegenden zu wenig naiv, zu sehr von der städtischen Kultur beleckt, als dass sich erwarten liesse, dass sich ihre von den Vätern ererbte Kunst jemals für längere Dauer regenerieren könnte. Der Vergleich mit dem Ausland zeigt auch, wie schwach, wie unwesentlich die Triebe sind, die noch den alten Wurzeln unserer Bauernkunst entspriessen, und giebt die Gewissheit, dass diese nie die Rolle im Volksleben gespielt hat, wie etwa die nordische im Volksleben Schwedens und Norwegens. In Deutschland war die Bauernkunst nur ein bescheidener Zweig am Baume der Kunst, bei den Völkern des Nordens ein kraftvoll emporstrebender Ast. Im Norden war bis ins XVIII. Jahrhundert das gesamte Kunstleben von volkstümlichem Wesen durchdrungen, bei uns thronte die Kunst der Gebildeten

wenigstens seit dem späteren XVI. Jahrhundert unnahbar über der bäuerlichen Kunst. Wohl hat die Bauernkunst beständig, namentlich in ihrer Blütezeit, von der städtischen Kunst Anregungen angenommen, nie aber war das Umgekehrte der Fall.

Zudem hatte die skandinavische Volkskunst das Glück, rechtzeitig vor dem Untergang bewahrt zu werden. In Deutschland kommen wir heute viel zu spät, wenn wir versuchen, unserer Volkskunst neues Leben einzuflössen. Worin sie noch fortlebt, das sind, wie gesagt, einige Hausindustrien. Etliche von ihnen haben von aussen, durch den Staat oder durch Unternehmer Unterstützung gefunden. Allein diese hat sie auf Abwege geführt, ihrem ursprünglichen Wesen entfremdet und städtischem Geschmack und städtischen Bedürfnissen dienstbar gemacht, da sie auf ein günstiges wirtschaftliches Ergebnis hinzielen musste oder mit der Tendenz gepaart war, einer notleidenden oder armen Bevölkerung Verdienst zu verschaffen. Die primitive, echt bäuerliche Schnitzkunst unserer Gebirgsthäler, des Riesengebirges, des Erzgebirges und des Schwarzwalds hat sie in Industrien eingezwängt, die wohl in vielen ihrer Erzeugnisse noch einen Hauch von dem einfachen Wesen der alten Bauernschnitzerei spüren lassen, aber doch immer mehr dem Allerweltsgeschmack sich anpassen. Unsere bäuerlichen Thonindustrien haben sich ihr ursprüngliches Wesen reiner erhalten, weil sie mehr sich selbst überlassen worden sind. Die Bürgeler Topfware hat zum Teil heute noch ihren alten derben Reiz.

Dass im Volke lebendige Kunstfertigkeiten bei staatlicher Förderung, namentlich bei Einrichtung von Fachschulen Gefahr laufen, ihr ursprüngliches Wesen zu verlieren, konnten wir mehrfach auch im Ausland beobachten. Ich erinnere nur an die bosnische Metallindustrie. Wirtschaftliche Interessen, wie sie bei der künstlichen Veredelung eines volkstümlichen Kunstzweiges mitsprechen müssen, vertragen sich eben nicht mit den idealen Tendenzen, die jeder Kunstreform in erster Linie den Weg weisen sollen.

Je mehr man diese Schwierigkeit bedenkt, desto mehr kommt man zu der Ueberzeugung, dass sich eine naive Kunst, nach dem Muster unserer alten Bauernkunst, ja überhaupt jede Volkskunst, nicht künstlich züchten lässt. Sind schon der höheren Kunst gegenüber Erziehungsversuche in vielen Fällen von problematischem Wert, so erst recht jeder Volkskunst gegenüber. Ihr Wesen, ihr Reiz beruhen in der Urwüchsigkeit, Frische, Naivität, Einfachheit, Kindlichkeit. All das

lässt sich nur schwer anerziehen. Alle diese Vorzüge können sich nur frei und zufällig aus einer in ihrer Eigenart ungestörten Volksseele entwickeln. Und so glaube ich, dass wir Deutschen den Glauben an eine planmässige Wiederweckung alter volkstümlicher Kunstübung fahren lassen sollen.

Es ist höchstens noch zu bedenken, ob eine neue Volkskunst für Deutschland erhofft und angestrebt werden kann, anders geartet als die einstige, auf anderer wirtschaftlicher und geistiger Grundlage sich aufbauend als jene, wenn auch vielleicht an einzelne Elemente der altbäuerlichen Formensprache sich anknüpfend, eine neue Volkskunst, die dem Bauernstand einigen Ersatz bietet für das, was er verloren hat. Nun, ich glaube, ein gewisser Ersatz für das Verlorene ist wohl denkbar und möglich. Ja, es kann kein Zweifel bestehen, dass es Pflicht aller dazu Berufenen, des Staates, des Künstlers und des Theoretikers ist, dafür Sorge zu tragen, dass der Bauer wieder eine zu ihm passende künstlerische Umgebung erhält. Eine neue, eine wahre Volkskunst wird aber auf diesem Wege, selbst bei dem vorsichtigsten und rationellsten Vorgehen, kaum ins Leben zu rufen sein, es wird, soweit sich aus den bisherigen Erfolgen derartiger Organisationen urteilen lässt, im besten Falle immer nur eine annehmbare Kompromissschöpfung zu stande kommen.

Man hat naturgemäss bei derartigen Organisationen auszugehen von einer vernünftigen Neugestaltung des Bauernhauses, und hier ist ein unmittelbarer Anschluss an das Vorhandene möglich. Die alten Bauernhaustypen müssen mit ihrem Grundriss, mit ihrem Reichtum an Ziermotiven und mit ihren mannigfachen Bauweisen bei der künstlerischen Gestaltung als Vorbilder dienen. Bei der Inneneinrichtung, ja schon bei der Raumeinteilung hat die Hygiene mitzusprechen und die Schwächen in der Anlage der Vorbilder zu korrigieren. Anfänge sind ja bereits in dieser Richtung gemacht, die Bauverwaltungen haben sich der Bearbeitung der Frage angenommen, der deutsche Architekten- und Ingenieurverein hat zeichnerische Aufnahmen bemerkenswerter Bauernhaustypen Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz anfertigen lassen und ist bereits dabei, ein umfassendes Studien- und Vorlagenmaterial herauszugeben. So hat es den Anschein, als ob eine einheitliche, zielbewusste Bewegung in der angedeuteten Richtung in Fluss kommen wollte. In einer ungemein glücklichen Lösung war das anzustrebende Ideal auf der

allgemeinen deutschen Bauausstellung in Dresden in einem modernen Mustergehöft verwirklicht.

Für das neue Bauernheim die entsprechende Einrichtung zu beschaffen kann nicht schwer fallen in einer Zeit wie jetzt, wo soviel Künstlerphantasie in das Handwerk ausströmt, und wo noch soviel alter Bauernhausrat vorhanden ist, der die Vorbilder liefern kann.

Der vorbildliche Einfluss unserer Bauernkunst braucht keineswegs auf das enge Gebiet beschränkt zu bleiben, das ich eben umgrenzt habe. Die jüngste Entwicklung unseres künstlerischen Handwerks, die neuere Entwicklung unseres Landhausbaues beweisen dies zur Genüge. In dem Aufschwung unseres Villenbaues treten deutlich zwei Tendenzen zu Tage: das Streben nach deutschem, nach heimatlichem Wesen und die feinere Anpassung an das Ländliche, an die Bedürfnisse des Landlebens. Diese Tendenzen sind in erster Linie die Frucht der Anlehnung an das Bauernhaus. Die Bewegung setzte ein schon vor Jahrzehnten mit der Nachahmung des gefälligen Schweizerhauses mit seinen lustigen Galerien und Balkonen und seinem heiteren Holzschmuck, die leider zur Ausbildung eines allzu geleckten Holzstiles führte. Neuerdings hat man vor allem den Fachwerkbau des mitteldeutschen Bauernhauses mit seiner reizvollen Polychromie im Villenbau neu zu beleben gesucht. Die Farbenfreudigkeit, die der moderne Villenbau offenbart, ist ein besonders erfreuliches Ergebnis des engeren Anschlusses an altbäuerliche Bauweise.

Was den Einfluss der altbäuerlichen Zierweise auf unser jüngstes Kunstgewerbe anlangt, so möchte ich vor allem auf die Versuche unserer Künstler im Möbelbau — ich bitte um Entschuldigung, dass ich von Versuchen spreche — kurz hinweisen. Von vornherein fällt bei ihnen die Neigung zu derben, einfachen, oft geradezu rustikalen Wirkungen auf. Wie oft schadet nicht dieser Hauch des Rustikalen dem modernen Möbel in den Augen des Publikums! Wie oft hört man nicht die Schöpfungen eines Riemerschmid und selbst eines Pankok ebenso wie die pseudomodernen Produkte des die neueste Mode mitmachenden Dutzendtischlers wegen ihrer glatten Flächen, ihres Mangels an gedrechseltem Zierat, ihrer meist zu massigen Beschläge als plump, unfein und „kunstlos“ in Grund und Boden verdammen! Gerade in der Vorliebe für glatte Flächen, für schlichte Schreinerarbeit, für das kastenartige Möbel zeigt sich der Anklang an die volkstümliche Kunst augenfällig, namentlich aber in der Vorliebe für farbigen Zierat, für Bemalung, bei Möbeln, die für die

Schlafräume, für den Vorsaal und die Wirtschaftsräume bestimmt sind. Es ist nur zu wünschen, dass die Farbenfreude in unserer Tischlerkunst immer mehr um sich greift. Wird das bemalte Möbel in der Wohnung des Begüterten in der Hauptsache auf die Nebenräume beschränkt bleiben, so gehört es in der schlichten Behausung des Kleinbürgers, des Arbeiters, in die Stube. Wieviel behaglicher und heiterer würden unsere Arbeiterheime wirken, wenn mit dem Möbel ein lustiges Farbenspiel in sie einzöge.

Kaum weniger auffällig machen sich die Anklänge an die altbäuerliche Formensprache in der modernen Künstlerkeramik bemerkbar, namentlich in Deutschland, und hier besonders an den Schöpfungen Läugers und der Frau Schmidt-Pecht, sowie an gewissen Arbeiten von Schmuz-Baudiss und der Familie von Heider. Der frische Naturalismus ihres Pflanzendekors erinnert unmittelbar an unsere Bauerntöpfereien des XVIII. Jahrhunderts. Den innigsten Zusammenhang mit bäuerlicher Keramik zeigen die hübschen Arbeiten von Frau Schmidt-Pecht, der Pflanzendekor hat bei ihnen meist etwas wahrhaft Naives und Volkstümliches. Indessen, das sind erst spärliche Anfänge zu einer rationellen Verwertung der vielfachen Anregungen, die unsere Bauerntöpferei mit ihrer urwüchsigen ornamentalen Sprache und ihren mannigfachen Zierweisen dem Kunsttöpfer bieten kann. Allerdings kann es sich für ihn nur um Anregungen handeln. Er darf nicht nachahmen, nur nachempfinden. Vor allem kommt es für ihn darauf an, die Dekors unserer Bauerntöpfereien auf eine unbefangene, freie Pflanzenstilisierung hin zu studieren. Er kann eine solche nirgends besser kennen lernen als hier.

An die wenigen noch lebendigen keramischen Hausindustrien anzuknüpfen und eine feinere, künstlerische Fabrikation aus ihnen herauszuentwickeln, wird nur in beschränktem Umfang möglich sein. Einzelne erfolgreiche Versuche sind ja bereits nach dieser Seite hin gemacht. Ich erinnere nur an die Veredelungsversuche in Bürgel, in Bunzlau und in Kandern im Schwarzwald. Weitere Anknüpfungsversuche, an einzelnen Stellen Sachsens zum Beispiel, wären nur zu billigen, vorausgesetzt, dass an die vorhandene handwerkliche Uebung, wenigstens im Anfang, seitens der sie inspirierenden künstlerischen Kräfte massvolle Ansprüche gestellt würden, oder wenn geradezu von vornherein nur eine schlichte, volkstümliche Ware angestrebt würde. Ein Versuch in diesem Sinne ist sogar sehr wünschenswert im Interesse unserer ländlichen Bevölkerung, die ihr angemessene wirklich künstlerische Topfwaren schon lange

fast ganz entbehren muss. Geschmackvolle billige Ziertöpfe für den gemeinen Mann in Stadt und Land, die geeignet sind, ihm die Freude an überdekoriertem Warenhausschund gründlich zu verleiden, thun sehr not. Teuere Poterien mit bäuerlich angehauchtem Dekor, wie wir sie bereits haben, sind eigentlich unnütz, ein Widerspruch in sich, nicht Fisch noch Fleisch. Dem einfachen Mann, dessen Wesen sie verwandt sind, sind sie nicht erreichbar, und im Hause des Gebildeten und Begüterten, für den ihre Preise berechnet sind, haben sie wieder im Grunde genommen nichts zu suchen. Hoffentlich finden sich bald geeignete künstlerische Kräfte, die sich uneigennützig in den Dienst des Volkes stellen und im angedeuteten Sinne keramische Hausindustrien befruchten. Der wirtschaftliche Erfolg eines solchen Veredelungsversuchs ist freilich fürs erste zweifelhaft. Wenigstens haben die bisherigen, soweit sie nicht einem bereits vorhandenen Bedürfnis oder Instinkt, einer Mode des grossen Publikums dienten, nicht eben glänzende pekuniäre Erfolge erzielt. Dass die Fortbildung von Volksindustrien auch bei uns unter dem Einfluss starker Künstlernaturen wenigstens zu grossen ideellen Erfolgen führen kann, beweist die von Eckmann, Ubbelohde und anderen inspirierte Scherrebeker Bild- und Teppichweberei, die bekanntlich auf dem Boden einer Hausindustrie erwachsen ist.

Mag noch soviel in der angedeuteten Richtung von Staats wegen und durch die Initiative dazu berufener Künstler gethan werden, mag es selbst gelingen, dem Bauern ein neues Heim zu schaffen, das künstlerisch wie praktisch ganz seinem Wesen und den modernen Ansprüchen genügt, so wird doch damit niemals ein vollgültiger Ersatz für die entschwundene Volkskunst geschaffen werden können. Was auch Neues zu stande kommt, es wird immer etwas Unselbständiges sein, d. h. in engem Zusammenhang mit der höheren Kunst stehen. Unsere Bauernkunst hat allen Anzeichen nach ihre Rolle ausgespielt und kann bereits zu den abgeschlossenen Entwicklungen der Kunstgeschichte gerechnet werden.

Suchen wir ihren besten Erzeugnissen für unsere veränderten Bedürfnisse, für unsere neuen künstlerischen Zwecke abzulernen, was immer sich ihnen an Vorbildlichem absehen lässt, suchen wir im Interesse geschichtlicher Wahrheit ihre Reste methodisch zu sammeln und gewissenhaft ihre Entwicklung zu erforschen, und wenden wir uns in der Praxis mit allem Nachdruck von vergeblichem Erträumen eines Volkskunstideals ab und der Durchführung der wichtigen neuen

Aufgaben zu, die die wirtschaftliche, soziale und Geschmacksentwicklung unserer Tage der Kunstpflege auferlegt.

Was wir zunächst anstreben müssen, ist nicht so sehr eine Volkskunst, als vielmehr eine nationale Kunst, nicht so sehr ein neues volkstümliches Kunstschaffen, als vielmehr ein gesteigertes Kunstempfinden im Volke. Lassen wir der Kunstentwicklung ihre Freiheit und sorgen wir unsererseits dafür, dem Volke und in erster Linie dem Arbeiterstande die Augen für die Schönheiten alter wie neuer Kunst zu öffnen und die grosse Masse der Wohlthat eines reicheren und eindringlicheren Kunstgenusses teilhaftig werden zu lassen.

---

# Zweiter Teil.

## Die neue Richtung auf verschiedenen Gebieten der Kunst und des Gewerbes.

---

# Das Porzellan.

Von Otto von Falke in Köln.

In der modernen Keramik hatte das Porzellan schon seit langem die von vornherein begünstigte Stellung verloren, die es während eines Jahrhunderts unangefochten einnahm. Die einstige Begeisterung für die stofflichen Vorzüge des edlen und eleganten Materials, die zu seinem glänzenden Siegeszug im XVIII. Jahrhundert wesentlich beigetragen hatte, ist erloschen, seit die gesteigerte und billigere Produktion aus dem Luxusgerät einen Gebrauchsartikel gemacht hat. Während infolge der kunstgewerblichen Reformbestrebungen die Faïence und das Steingut, allerdings vorwiegend auf retrospektivem Wege, zu neuem Leben erweckt wurden, war der Porzellanindustrie, von technischen Fortschritten abgesehen, ein durchschlagender Erfolg, der ihr die unbestrittene Führung im künstlerischen Betrieb der Keramik wieder verschafft hätte, bis zum Ausgang des XIX. Jahrhunderts nicht geglückt. Noch in letzter Zeit, seit kaum zehn Jahren, ist dem Porzellan ein neuer Konkurrent erwachsen in dem schon halb in Vergessenheit geratenen Steinzeug, dem die Mehrzahl derjenigen, die Aufklärung über die modernsten Erscheinungen der Töpferkunst in der Pariser Ausstellung gesucht haben, sich zuerst und mit hochgespannten Erwartungen zuwandte.

Ohne Frage hat das farbig glasierte Steinzeug, das nun leider aus einer deutschen eine ganz französische Spezialität geworden ist, diese Erwartungen zum guten Teil befriedigt und durch seinen erfolgreichen Vorstoss in die monumentale Baudekoration auch denjenigen noch Neues geboten, denen die Gefässe aus grès flammé bereits wohlbekannt waren.

Daneben aber ist es diesmal auch dem Porzellan wieder gelungen, sich sehr energisch in den Vordergrund zu stellen, wogegen die noch immer im retrospektiven Formenkreis befangene Faïence das Interesse nicht mehr zu fesseln verstanden hat. Es ist ein Beweis für die wachsende Kraft der modernen Bewegung, dass sie gerade die konservativsten Elemente in der Töpferkunst, denn das sind naturgemäss die auf eine alte und ruhmreiche Ueberlieferung zurückblickenden, zum Teil durch diese Tradition gebundenen grossen Porzellanmanufakturen, in neue Bahnen mit fortgerissen hat. Die Modernisierung ist bei den einzelnen Manufakturen allerdings in sehr verschiedenem Grade und mit ungleichem Erfolg in Angriff genommen worden; aber die Ansätze dazu, die Erkenntnis, dass man sich der neuzeitigen Richtung nicht mehr ganz verschliessen könne, sind bei allen führenden Porzellanfabriken festzustellen. Es liegt in der geschichtlichen Entwicklung der europäischen Porzellanindustrie, sowie in der heutigen Auffassung von dem Zweck der Staatsmanufakturen begründet, dass man alle wichtigen Neuerungen künstlerischer oder technischer Art in erster Linie bei den staatlichen Anstalten zu finden erwartet und auch zu suchen berechtigt ist. Die alte und so oft getäuschte Anschauung des XVIII. Jahrhunderts, dass die Staatsfabriken unmittelbare Einnahmequellen bilden sollten, hat man längst fallen gelassen, schon um der privaten Industrie keine Konkurrenz zu bereiten. Heute ist die Erkenntnis durchaus vorherrschend, dass ihr vornehmstes Ziel darin liegen muss, der privaten Industrie durch ausschliessliche Pflege des künstlerischen Betriebes voranzugehen, technisch nur Mustergültiges zu liefern und durch ihr Vorbild das Niveau der ganzen Keramik ihres Landes zu heben. Sie haben als subventionierte Anstalten die Aufgabe, die oft kostspieligen und vielfach nicht lohnenden Versuche zu übernehmen, an die der auf regelmässigen Absatz angewiesene private Keramiker nur schwer herantreten kann. Sie sollen zugleich eine Schule sein, die imstande ist, dem Lande hervorragend ausgebildete Arbeiter abzugeben, die an grossen Aufgaben geschult, den Privatbetrieb mehr und mehr zu höheren Leistungen befähigen.

Wie wichtig diese Bestimmung ist, wie rasch und einschneidend ihre Wirkung sich geltend machen kann, ist an vielen Beispielen zu sehen. Im negativen Sinne zeigte es die Aufhebung der kaiserlichen Porzellanfabrik in Wien, die 1864 einer falschen Rücksicht auf die private Konkurrenz zum Opfer fiel: Sie liess die österreichische

Porzellanindustrie führerlos zurück, die seither trotz günstiger Arbeitsbedingungen sich nicht mehr über ein mittleres Niveau zu erheben vermocht hat. Lehrreich ist in dieser Hinsicht die Produktion der an der Spitze der österreichischen Porzellanindustrie stehenden Fabrik von Pirkenhammer in Böhmen; sie arbeitet vorwiegend hochwertiges Luxusgerät, steht an Sorgfalt der Technik und Vielseitigkeit des Dekors hinter den deutschen Staatsfabriken keineswegs zurück und kann trotz ihrer Leistungsfähigkeit den Eindruck nationaler Eigenart und künstlerischer Selbständigkeit nicht hervorrufen. In positivem Sinne darf man auf die königliche Manufaktur von Kopenhagen hinweisen, ohne deren Vorgang und wirksames Beispiel das schnelle Aufblühen und die heutige Bedeutung der Fabrik von Bing und Gröndahl in Kopenhagen nicht denkbar gewesen wäre.

Liegt in der Bestimmung der subventionierten Staatsanstalten als Bahnbrecher, Schule und Muster ihre unanfechtbare Existenzberechtigung, so erwächst ihnen daraus auch die Pflicht, alle Fortschritte und Neuerungen ihres Arbeitsgebietes wachsamen Auges zu verfolgen, sie nach ihrer Eigenart zu verwerten und jeden Stillstand, jedes selbstzufriedene Ausruhen auf den Lorbeeren der Vergangenheit zu vermeiden. Nur aus diesem Gesichtspunkt ist die Leistung der führenden Porzellanmanufakturen zu beurteilen, deren Haltung gerade jetzt, wo so viele neue Triebe in der Keramik sich regen, von folgenschwerer Bedeutung ist.

Die wesentlichen Neuerungen der Porzellankunst liegen vorzugsweise auf dem Gebiet der Flächendekoration; die Gefässformen sind davon viel weniger berührt worden. Eine Umwälzung des Geschmacks ist zwar insofern deutlich erkennbar, als die auf der Basis der Antike, der Renaissance oder des Rokokostiles konstruierten Vasen, wie sie bei der Meissener Manufaktur noch vorherrschen, durchaus veraltet wirken. An ihre Stelle sind aber im allgemeinen nicht ganz originale Erfindungen der neuzeitlichen Richtung getreten, sondern man hat auf die wenig gegliederten, schlauchigen Gefässformen der altchinesischen Keramik zurückgegriffen. Sie sind natürlich mannigfaltig variiert, gelegentlich — beim Steinzeug häufiger als beim Porzellan — mit jenen verschwommen gehaltenen, aus der Fläche herauswachsenden Reliefs besetzt, die ursprünglich dem modernen Zinngerät eigentümlich waren, aber der ostasiatische Grundcharakter bleibt fast überall erkennbar. Auch Anklänge an altägyptische

Gefässformen, wie sie bei den Steinzeugvasen von Michel Cazin und bei den Porzellanen von Bing und Gröndahl vorkommen, werden als gut modern hingenommen; hier liegen wohl die Vorbilder so weit zurück, dass sie nicht mehr zu den als vieux jeu verpönten historischen Stilformen gehörig empfunden werden. Diese kräftige Ausnützung des altchinesischen Formenschatzes bildet eine weitere Bestätigung für die besonders in der Silberschmiedekunst deutliche Thatsache, dass die Stärke der modernen Richtung mehr in der Dekoration, im Ornament liegt, als in der schwierigeren Formgestaltung. Bis die Moderne auch zur Bewältigung dieser Aufgabe ausgereift sein wird, muss man den ostasiatischen Geschmack als Uebergangsform gelten lassen. Es fehlt beim Porzellan übrigens nicht ganz an bemerkenswerten Ansätzen zu wirklich selbständigen Gefässformen neuer Erfindung. Als die auffälligste und konsequenteste Erscheinung dieser Art sind die von Juriaan Kok entworfenen, auch in der Masse und Bemalung sehr eigenartigen Porzellane der Fayence- und Porzellanfabrik Rozenburg im Haag hervorzuheben, ferner ein vollständiges Essservice der Manufaktur von Sèvres, ein nach dem Motiv der Crocusblüthe entworfenes Frühstückservice von Meissen und schliesslich die in Anlehnung an naturalistische Pflanzenformen modellierten Gefässe mit geflossenen Glasuren aus der Berliner königlichen Fabrik, die auf der Pariser Ausstellung vielleicht grössere Beachtung und mehr Freunde gefunden hätten, wenn sie nicht von der Masse der altmodischen Ware erdrückt worden wären.

Man kann zugeben, dass die chinesischen Vasenformen nicht nur ein Notbehelf sind, sondern dass ihre Verwendung innerlich motiviert ist dadurch, dass auch die wichtigeren Neuerungen der Porzellandekoration ostasiatischem, genauer gesagt japanischem Einfluss ihre Aufnahme verdanken.

Dieselbe Geschmacksrichtung, die gegenwärtig das auf Grund japanischer Anregung entstandene grès flammé so auffallend bevorzugt, äussert sich im Porzellan durch eine wachsende Produktion geflammter und geflossener Glasuren. Am reichsten ist diese Gattung in der Berliner Manufaktur vertreten; sie zeigt jetzt unter dem Einfluss des Steinzeugs vorwiegend graue und bräunliche Glasurmischungen, während sie in früheren Jahren in den roten, sogenannten sang de bœuf-Glasuren die grössten Erfolge aufzuweisen hatte. Sie hat für diese im Gutbrand entwickelten Glasuren eine neue Masse geschaffen, die dem grossen Feuer so gut standhält,

dass sie jene ungewöhnlich zarte Modellierung ermöglicht, welche die vorgenannten Vasen mit naturalistischen Pflanzenformen auszeichnet. Die schönsten und seltsamsten Varianten der farbigen Glasuren hat die königliche Fabrik von Kopenhagen erreicht mit einigen Vasen, deren Oberfläche eine täuschende Aehnlichkeit mit dem goldbraun schimmernden, Katzenauge genannten Halbedelstein hat. Leider ist das Geheimnis dieser wundersamen Specialität, nachdem eine beschränkte Anzahl von Stücken geglückt war, wieder verloren gegangen. Den Berliner Glasuren in den Farben verwandt sind die Arbeiten einiger Privatfabriken, wie Pillivuyt in Limoges, Glatigny in Versailles und Haas & Czizek in Schlaggenwald bei Karlsbad; reicher an seltenen Nuancen die farbig glasierten Porzellane des aus der Schule von Sèvres hervorgegangenen Taxile Doat. Im übrigen haben sich die meisten privaten Porzellanfabriken, von Dänemark und Schweden abgesehen, ziemlich durchgehends als recht rückständig und des Hinweises auf höhere künstlerische Ziele bedürftig erwiesen. Davon machen auch die grossen Firmen von Limoges, trotz ihres Weltrufes und die von den bundesbrüderlichen Franzosen mit einem grossen Preis überraschte Fabrik von Kusnetzow in Moskau keine Ausnahme.

Den geflossenen Glasuren sind als neue Erfindung die sogenannten krystallinischen Glasuren anzureihen, weil sie wie erstere nicht durch die Künstlerhand des Malers oder Modelleurs gestaltet, sondern durch die Glasurmischung des Chemikers und die Einwirkung des Feuers hervorgerufen werden. Ihre Wirkung ist etwas unscheinbar: in der zart, meist süsslich getönten Glasur heben sich die strahlig gebildeten Flecken ab, die im günstigen Falle den Eisblumen zu vergleichen sind, bei fleckig geratenen Stücken aber auch an Flechten oder Schimmelbildung erinnern. Ostasiatische Vorbilder giebt es für diese Technik nicht; das Urheberrecht kann vielmehr die königliche Manufaktur von Kopenhagen allein beanspruchen. Da die Zubereitung der Glasurmassen vor einigen Jahren veröffentlicht worden ist, finden sich Beispiele krystallinischer Dekoration jetzt bei Berlin, Meissen, bei Bing und Gröndahl und am zahlreichsten bei Sèvres. Es mögen bei dem allgemeinen Wetteifer noch viele Varianten und Farbenspiele in dieser Gattung gefunden werden; es ist aber doch wenig wahrscheinlich, trotz der momentanen Ueberschätzung, dass diesem Dekor noch eine grosse Zukunft bevorsteht. Sicher ist, dass er als alleiniger Schmuck grosser Vasen, wie sie Sèvres zur Ausstellung gebracht hat, nicht ausreicht und unweigerlich langweilig wirkt.

Weitaus bedeutsamer und ausbildungsfähiger ist die dritte Neuerung, die mehrfarbige Malerei unter der Glasur. Auch hier liegt ein technischer Fortschritt zu Grunde, aber das Hauptverdienst an seiner Ausnützung und an dem grossen Erfolg gebührt dem Künstler und zwar dem Maler.

Es ist bekannt, dass die ältere europäische Porzellanindustrie nur über eine Farbe, das Kobaltblau, verfügte, das genügend feuerbeständig war, um zur Malerei auf Hartporzellan unter der Glasur dienen zu können. Das Streben blieb aber immer lebendig, die Scharffeuerpalette zu vermehren, da die durch den grossen Brand gegangenen Farben nicht nur durch die aufliegende Glasur vor jeder Abnützung geschützt sind, sondern auch sich mit der Masse inniger verbinden und an saftiger Wirkung und Weichheit die in einem leichteren Feuer aufgebrannten Ueberglasurfarben weit übertreffen. Es war daher geradezu eine Offenbarung, als vor nunmehr zwölf Jahren die Kopenhagener Manufaktur Unterglasurmalereien herausbrachte, die neben dem Kobaltblau, das die Grundlage der Farbenskala blieb, noch eine Reihe grüner, grauer, brauner und rötlicher Töne auf echtem und rechtem Hartporzellan aufwiesen. Ihr Vorläufer, der Erfinder der neuen Technik, war ein japanischer Töpfer Myiagawa Kozan in Yokohama, gemeiniglich Makudso genannt, dessen Arbeiten auf der Pariser Ausstellung einen der wenigen Lichtpunkte der an oberflächlichen Exportwaren leider überreichen keramischen Abteilung Japans bildeten. Makudso selbst fusste auf dem altjapanischen Nabeshimaporzellan, dem er namentlich die überaus zarte Abtönung der Blaumalerei abgesehen hatte. Die Makudsoporzellane blieben aber in weiteren Kreisen unbekannt, obwohl sie von Museen gerne aufgegriffen wurden, wenn eine grössere Auswahl, wie bei der japanischen Sonderausstellung im Berliner Kunstgewerbe-Museum 1890, zu uns herüberkam. Kopenhagen hatte von allen Porzellanmanufakturen zuerst die Bedeutung des neuen Verfahrens erkannt und sofort daraus seine Specialität gemacht, an der es seither festgehalten hat. Es ist künstlerisch und technisch über die Leistungen Myiagawas bald hinausgegangen. Neben der unübertrefflich musterhaften Behandlung von Glasur und Masse ist die zarte Abtönung der einzelnen Farbenflächen, die Weichheit der Uebergänge und die geschickte Verwertung des ausgesparten Weiss zu rühmen. In den Motiven der Malerei ist noch heute ein starker Einschlag japanischen Stils, namentlich im Landschaftlichen, zu spüren; daneben ist der leitende Künstler der Manu-

faktur, A. Krog, auch mit Erfolg bemüht, der heimischen Natur und dem nationalen Leben charakteristische Motive zu entnehmen. Ohne irgend welche Konzessionen den äusserlichen Abzeichen der Moderne zu machen, dem inhaltsleeren Linienspiel belgischer Abkunft oder dem gesuchten Primitivismus, den innerhalb der Keramik die Fayenceschüsseln des Dänen Bindesböll am schärfsten kennzeichnen, ist das neudänische Porzellan doch modern im besten Sinne. Viele Arbeiten der königlichen Manufaktur werden noch als Meisterwerke der Keramik geschätzt werden, wenn von der Tagesmode hochbewertete Erzeugnisse einer gesuchten und übertriebenen Modernität längst der Vergessenheit anheimgefallen sind. Die mehrfarbige Unterglasurmalerei in so künstlerischer Anwendung, wie Kopenhagen sie übt, scheint mir der wichtigste Fortschritt, den die Porzellanindustrie als Kunstgewerbe seit dem 18. Jahrhundert zu verzeichnen hat; daher steht die dänische Fabrik, trotz einer gewissen Einseitigkeit, gegenwärtig an der Spitze der modernen Porzellankunst.

Die Fabrik von Bing und Gröndahl in Kopenhagen ist durch längere Zeit eine höchst geschickte Nachahmerin der Königlichen Manufaktur gewesen; sie hat aus dieser Schule eine ausgezeichnete Technik, in welcher Unterglasurfarben, Kristallglasuren und dick aufgesetzte Emails eine grosse Rolle spielen, als dauernden Nutzen davongetragen. Um Selbständigkeit zu erlangen, wurde sie der Leitung des mehr als originellen Malers Willumsen unterstellt und es ist nicht zu leugnen, dass ihre Arbeiten dadurch ein sehr eigenartiges, aber nicht gerade glückliches Gepräge gewonnen haben. Sie legt gegenwärtig das Hauptgewicht auf schwer, oft seltsam geformte Vasen mit reichlicher plastischer, auch durchbrochen gearbeiteter Dekoration. Trotz mancher ganz vortrefflichen Leistungen bleibt doch der Eindruck einer gequälten Originalität und einer Wuchtigkeit, die mit dem feinen, eleganten Material in Widerspruch steht.

Auch die schwedische Fabrik von Roerstrand hat sich dem Einfluss des Kopenhagener Porzellans nicht entzogen und als strebsame Anstalt die neue Unterglasurmalerei aufgenommen; sie hat sogar deren Farbenskala um ein tiefes Schwarz, eine Farbe von seltenem Gelingen, zu bereichern gewusst. Ihr artistischer Leiter, Alf Wallander, pflegt in erster Linie die plastische Verzierung der Gefässe in jener weichen, in allmählichem Uebergang aus der Fläche sich heraushebenden Art, wie sie auch beim Steinzeug, bei modernen Bronzen und Zinngefässen üblich ist.

Die Manufaktur von Sèvres hat mehr als alle ihre Schwesteranstalten das Ziel im Auge, die Hochschule der französischen Keramik zu sein. Daher hat sie die Steinzeugfabrikation ihrem Arbeitsgebiet eingefügt mit solchem Erfolge, dass sie darin schon jetzt den privaten französischen Betrieben dieser Art, die noch vielfach, wie die meisten umfangreicheren Steinzeugobjekte erkennen lassen, mit unsicherer und leicht versagender Technik zu kämpfen haben, als Muster dienen kann, zum mindesten in der präzisen Sorgfalt der Ausführung. Auch in der Porzellanfabrikation hat Sèvres keine Anstrengungen gescheut, um sich von Grund auf zu modernisieren, alle Fortschritte der neuesten Zeit sich anzueignen, in spezifisch französischem Geschmack zu verarbeiten und die Führung der Keramik seines Landes zu übernehmen. Die Manufaktur hat es grundsätzlich verschmäht, ihrer historischen Stellung und Ueberlieferung zu Ehren bei der eigenen Vergangenheit Anleihen zu machen. Die Biskuitmodelle Falconets und seiner Zeitgenossen sind, wie die zahllosen Nachahmungen im Kunsthandel beweisen, heute sicherlich noch ebenso begehrt und gangbar, wie die Rokokofiguren Meissens; trotzdem war in die Ausstellung von Sèvres nicht eine einzige Wiederholung eines alten Modells aufgenommen worden. Die Fabrik bleibt ihrer Tradition insofern treu, als sie die Herstellung von Biskuitfiguren, wofür sie ja eine unvergleichlich schöne Masse besitzt, als Spezialität beibehalten hat; zur Herstellung der Modelle aber sind unter den französischen Künstlern der Gegenwart erste Kräfte, wie Paul Dubois, Frémiet, Coutan, Falguières ausgewählt worden. Der glänzende Erfolg, den die Folge der Tänzerinnen aus Biskuit von Léonard davongetragen hatte, ist daher auch für die Manufaktur selbst ein wohlverdienter.

Weniger begründet ist die ziemlich unbegrenzte Bewunderung, welche die Franzosen auch den durch Malerei verzierten Porzellangefässen von Sèvres entgegenbringen. Man kann gerne zugeben, dass alle durch eine echt französische Eleganz, in der Technik wie im Dekor, sich auszeichnen. Aber man wird sich auch schwer dem Eindruck entziehen können, dass die Motive der gemalten Verzierungen, Blumen und immer wieder Blumen in einer etwas nüchternen schulmässigen Stilisierung, doch der Vielseitigkeit entbehren, die man von einer Anstalt wie Sèvres erwartet.

Den Höhepunkt der spezifisch französischen Zierlichkeit und Delikatesse der Arbeit bezeichnen die Gefässe aus pâte tendre mit

auf Goldzellen eingeschmolzenen Emails von dem der Staatsmanufaktur nahestehenden Fernand Thesmar, sowie die verwandten Werke von Camille Naudot in Paris, bei welchen als technische Neuerung die fensterartig in die Gefässwände eingeschmolzenen, durchsichtigen Emailfelder hervorzuheben sind.

Es ist kaum zu leugnen, dass neben Sèvres und Kopenhagen die beiden deutschen Staatsmanufakturen, Berlin und Meissen, zurückgeblieben sind. Die Ursachen sind verschiedenartig; das Entscheidende ist wohl die wenn nicht ablehnende, so doch sehr kühle Haltung der artistischen Leitungen gegenüber der modernen Bewegung. Für den Erfolg Berlins in Paris ist noch ein sehr äusserlicher Umstand, die Art der Aufstellung, ungünstig gewesen. Die Fabrik von Sèvres hatte auf einen centralen Aufbau verzichtet, und die Mehrzahl ihrer Erzeugnisse in einfachen, aber eleganten Vitrinen so aufgestellt, dass jedes Stück einzeln für sich wirken konnte und dadurch gehoben wurde. Das war für Berlin schon des sehr beschränkten Raumes halber von vornherein ausgeschlossen; auch musste die Lage der Berliner Ausstellung, als Abschluss der deutschen Abteilung und in der Mittelachse des ganzen Kunstgewerbepalais, notwendig zu einem einheitlich entworfenen prunkvollen Aufbau als der einzig möglichen Lösung führen. Aber die Ausführung hat die richtige Idee wieder verdorben. Der begreifliche Wunsch, die grosse Vielseitigkeit der Manufaktur an malerischen Dekors und an plastischen Werken, ihren Reichtum an Kraftleistungen kolossalen Umfanges ohne Einschränkung zur Anschauung zu bringen, hatte eine Ueberladung der Schautische, eine unübersichtliche und dicht gedrängte Anhäufung zur Folge, welche den Werth auch der guten und edlen Objekte bis zum Eindruck der Durchschnittsware herabminderte. Dazu kam als wundester Punkt ein den ganzen Aufbau beherrschendes Fliesengemälde auf der Rückwand, das den Beschauer sofort in die Zeiten einer überwundenen Geschmacksrichtung zurückversetzte. Bei derartigen Gemälden, so anerkennenswert die technische Leistung sein mag, gehen die der Porzellanmalerei ausschliesslich eigentümlichen Vorzüge verloren, ohne dass ein Ziel erreicht wird, das der aufgewandten Mühe voll entspricht. Es ist schon lange so gut wie Axiom geworden, dass die Porzellanmalerei nicht die Aufgabe, auch nicht die Fähigkeit hat, mit der Oelmalerei zu wetteifern; und trotzdem leistete sich die Berliner Manufaktur diese schale Allegorie als pièce de résistance, gleichsam ein Symbol der in der Fabrik vorherrschenden

Stilrichtung. Die Neigung zur Ueberladung, welche die Aufstellung der Manufaktur kennzeichnet, ist auch den Erzeugnissen selbst nicht fremd; sowohl die plastische Verzierung der Berliner Porzellane wie die Malerei leidet häufig unter dem Zuviel des Gebotenen. Besonders anfechtbar ist der in der Ueberglasurmalerei überall durchschlagende flaugelbliche Ton, der die Wirkung der feinen Masse, auf die Berlin stolz zu sein Ursache hat, wesentlich abschwächt. Es fehlt der königlichen Manufaktur keineswegs an Arbeiten, die rückhaltloser Anerkennung würdig sind; die Riesenvase mit Figurenbelag und die von P. Schley modellierte Brunnengruppe gehören sicherlich zu den schwierigsten Werken moderner Porzellantechnik, die auf der Pariser Ausstellung zu sehen waren. Aber es ist nicht gelungen, sie so wirksam herauszubringen, wie es durch eine weise Mässigung in der Auswahl wohl möglich gewesen wäre.

Die sächsische Staatsanstalt hatte in Paris in einer Hälfte ihres elegant ausgestatteten Raumes ausschliesslich Abformungen alter Modelle aus der Zeit vor 1800, vorwiegend von Kändler, und Nachbildungen alter Dekorationsweisen untergebracht. Der Beifall, den sie gefunden haben, gilt nur den Originalen dieser Imitationen und hat mit der gegenwärtigen Thätigkeit Meissens gar nichts zu thun. Es ist aber bezeichnend, dass man es für notwendig gefunden hatte, die Hälfte des verfügbaren Raumes bei dieser Gelegenheit einer retrospektiven Ausstellung zu widmen. Die andere Hälfte wurde als die neue Abteilung bezeichnet und sie enthielt auch Proben krystallinischer Glasuren und einige Beispiele von mehrfarbiger Unterglasurmalerei in Kopenhagener Technik, die durch den Reichthum der Palette in hohem Grade beachtenswerth sind. Dass der officielle Katalog der Meissner Fabrik die Versuche, »mit Scharffeuerfarben unter Glasur Malereien im höheren Kunstsinn auszuführen« als »der königlichen Manufaktur ganz eigentümlich« hervorhebt, ist angesichts der unanfechtbaren Priorität und Ueberlegenheit Dänemarks um so weniger erklärlich, als sich unter eben dieselben Probestücke moderner Technik sofort erkennbare Nachbildungen von Roerstrander Modellen mit eingeschlichen hatten. Die Hauptmasse der Meissner Erzeugnisse sucht, unter Verzicht auf eine ausgeprägte, einheitliche künstlerische Richtung, nicht den Geist, aber die Formen der Vergangenheit, des Rokoko, Louis XVI. und Empire am Leben zu erhalten. Diese Rückständig-

keit ist Absicht, denn der Katalog belehrt uns, dass der Weltruf der königlichen Manufaktur auf der Pflege ihres spezifischen Stiles aus dem 18. Jahrhundert beruht und »dass sie hierin noch heute thatsächlich und historisch ihre starke Basis erkennt«. Die Fabrik von Meissen ist im Irrtum, wenn sie glaubt, dass diese Ansicht ausserhalb ihres Kreises noch geteilt wird. Das bequeme Beharren im alten Formenkreis mag berechtigt sein, solange ausschliesslich geschäftliche Interessen in Frage kommen; den höheren Aufgaben einer Staatsmanufaktur ist damit nicht gedient.

---

# Das Glas.

Von Karl Masner in Breslau.

Bei einem kritischen Ueberblick über den künstlerischen Stand gewisser Zweige des Kunsthandwerkes in unseren Tagen drängen sich sofort neben der ästhetischen Betrachtung Erwägungen nationalökonomischer Art hervor. Man denkt an bestimmte Stätten, wo ein Handwerk von alters her sesshaft ist, zur Charakteristik ganzer Landstriche gehört, ihnen das Brot giebt. Künstlerische Fehler oder Niederlagen, versäumter Anschluss an zukunftsreiche neue Ideen oder blinde Gefolgschaft an den verlockenden Tageserfolg können da leicht zu wirtschaftlichen Katastrophen führen. Denn wenn es erst einmal um die künstlerischen Erfolge geschehen ist, vermindert sich naturgemäss der Absatz der gewöhnlichen Fabrikware, auf die ein Abglanz des durch künstlerische Leistungen erworbenen Ruhmes der betreffenden Fabriken fiel. Ungünstige Zollkonjunkturen, die jeden Tag eintreten können, vollenden dann den Ruin eines ganzen Kunsthandwerkes in bestimmten Gegenden.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die Fabrikation des Hohlglases sich gegenwärtig in einer künstlerischen Krisis, in einem Zustande der Ratlosigkeit befindet, der für bestimmte Gattungen und Richtungen verhängnisvoll werden kann. Und gerade für die Glasindustrie Deutschlands und Oesterreichs. Wenige Gebiete hatten in der Zeit der kunstgewerblichen Renaissance eine so ruhige, sichere und glückliche Entwicklung in den Ländern deutscher Zunge zu verzeichnen wie das Glas. Es hatte alle Techniken der früheren Epochen unter seine Herrschaft gebracht, künstlerisch verwertet und sich damit einen Weltruf verschafft. Mehr noch als in den Zeiten des 18. Jahrhunderts, wo das böhmische und schlesische Glas seinen

Siegeszug nach dem Westen hielt, wurde es jetzt überall gefeiert und auf den Weltausstellungen mit den höchsten Preisen ausgezeichnet. Und so sehr wir unter dem Zwange des Naturgesetzes stehen, dass einer jüngeren Generation immer die Leistungen der unmittelbar vorhergegangenen veraltet erscheinen, dürfen wir doch die Berechtigung dieser Bewunderung nicht ausschliesslich aus den Ansprüchen der damaligen Zeit erklären. Die Arbeiten aus dem Atelier des Nestors der österreichischen Glasindustriellen, Ludwig Lobmeyrs, wird niemand bei einem mehr als oberflächlichen Studium als mühsame Früchte unselbständiger Lehrjahre des Kunsthandwerkes abfertigen können. Noch nie hat das Material des Glases im Dienste einer gleichen Monumentalität der Auffassung gestanden.

Seit längerer Zeit hat sich das Kunstglas in Deutschland und Oesterreich einem aufregungslosen Stilleben hingegeben. Jäh wurde es darin aufgestört durch das Auftreten Emile Gallés in Nancy und Louis Tiffanys in New York. Beide waren durch die ungestüme Kraft und Rücksichtslosigkeit ihres künstlerischen Naturells berufen, in einer so gärenden Zeit wie dem letzten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts die Wortführer einer neuen Richtung im Kunstglase zu werden. Auch in ihren Arbeiten verkörperten sich mit einem Schlage bestimmte Ideale des neuen Stiles, die Sehnsucht nach malerischer Wirkung und Stimmung in den kunstgewerblichen Schöpfungen und die Ablehnung der Reminiscenzen an die historischen Stile Europas. An den Arbeiten Gallés und Tiffanys ist in dieser Hinsicht alles neu, Technik, Form und Dekor. Der Franzose Gallé hat die von den Chinesen geübte Ueberfangtechnik, deren Erzeugnisse nur von den Museen geschätzt wurden, zu höchster Virtuosität entfaltet und zur farbenreichen Glasintarsia ausgebildet. Der Amerikaner Tiffany ist von dem das Licht durchlassenden Opalescentglas, durch das er eine Umwälzung in der Glasmalerei hervorrief, in unablässigem Experimentieren zu den Metallreduktionen auf Glas gelangt, die den Gefässen ein so reizvolles Regenbogenfarbenspiel des auffallenden Lichtes verleihen. Beider Formenschatz weist besonders durch die Anlehnung an die ostasiatischen Stile manches relativ Neue auf, das aber bei Tiffany nicht immer Anspruch auf Schönheit erheben darf, seitdem er seiner jüngsten Technik zu Liebe die früheren schlanken Formen aufgegeben und mit ziemlich primitiv-einfachen vertauscht hat. Als Dekor verwendet Gallé eine fast naturalistische Flora, Tiffany, der auch hierin sich weniger gleich bleibt als der Franzose, nach den früheren stili-

sierten Pflanzenmotiven eine Art von Linienspielen. Ihm kommt es sichtlich — trotz den Pfauenfedern seiner letzten Neuheiten — nicht mehr auf eine bedeutungsvolle analysierbare Ornamentik schlechtweg an; worauf er in seiner Konsequenz losstrebt, ist die Motivierung höchster koloristischer Wirkungen und unendlich reicher wechselnder Farbennuancen auf dem Glase und wie es nur für das Glas berechtigt ist. Darin hat er jetzt einen Höhepunkt erreicht und lässt Gallé weit hinter sich, den schon seine weniger fügsame Technik an dem Gegenständlichen des Dekors haften lässt. In diesem aber ist er ein feinsinniger Stimmungskünstler und ein empfindungsvoller Poet, dem jede seiner Arbeiten — man darf dabei freilich nicht an seine Marktware denken — ein Loblied auf die Schönheiten der Natur wird. Die beliebte Anbringung schwungvoller Verse thut das ihre, um solche Stücke als aus bestimmten Stimmungen des Künstlers heraus entstanden erscheinen zu lassen, jedes einzelne als eine Individualität von den anderen zu scheiden, zu einer pièce unique zu machen.

Wie sehr die Glasindustrie unter dem überwältigenden Einfluss des Doppelgestirnes steht, dem sie zwei völlig neue und völlig verschiedene Gattungen verdankt, zeigte die Weltausstellung des verflossenen Jahres. Man sah das französiche Zierglas von Gallé beherrscht von Daum in Nancy an, der am meisten an ihn heranreicht, ohne dabei eine bestimmte Eigenart zu verleugnen, bis zur Marktware, die das Schleifen mit dem Rade durch die Aetzung ersetzt, wozu übrigens der Altmeister selbst das schlechte Beispiel gegeben hat. Ausserhalb der französischen Grenzen haben Poschinger in Buchenau in Bayern, Vallerysthal in Lothringen und die Rheinische Glashütten-Aktiengesellschaft in Köln-Ehrenfeld sich von ihm inspirieren lassen. Interessante, erfreuliche und entwicklungsfähige Versuche brachte die Kristalerie Kosta in Schweden. Weniger Selbständigkeit verraten die Nachahmer Tiffanys, die sich dadurch am besten einschätzen, dass man ihre Arbeiten nicht neben einen echten Tiffany stellen darf. Joh. Lötz' Witwe in Klostermühl (Oesterreich) und Poschinger stehen unter ihnen an erster Stelle.

Aber das äusserliche Merkmal der grossen Ausbreitung vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die Hochflut der bedingungslosen Bewunderung für Gallé und Tiffany allmählich abzulaufen beginnt. Je mehr ihre Kunst für das Handwerk und alle von ihm zu erfüllenden Bedürfnisse dienstbar gemacht wird, desto mehr versagt

sie. Alles an ihr ist persönlich und widerstrebt der Verallgemeinerung. Nicht zufällig haben sich die beiden ausschliesslich mit dem Zierglase beschäftigt und sich um das Gebrauchsglas nicht gekümmert. Für dieses wird ihre Technik schon deshalb illusorisch, weil sie zu schwierig und kostbar ist und zu sehr mit Zufälligkeiten zu rechnen hat, bei denen ungewollt jedes Stück eine pièce unique bleiben muss; ein unübersteigliches Hindernis wird sie aber dadurch, dass sie rücksichtslos Grundregeln für die Bearbeitung des Glases beiseite schiebt: die Durchsichtigkeit, die Leichtigkeit und die Bildsamkeit des Materials. Alle diese vornehmen, prachtvollen Gefässe gleichen viel mehr schweren Steinarbeiten als Glas. Bei dem Luxusglase liegt an solchen Stilwidrigkeiten, deren sich schon die Römer mit der Millefioritechnik schuldig gemacht haben, herzlich wenig, beim Gebrauchsglase wären sie unerträglich. Um Gallés Technik für dieses zu retten, hat man ihr gewissermassen eine Menge von Federn ausgerupft und setzt farbigen Ueberfang auf farbloses Glas. Tiffanys Art ist für Uebertragungsversuche unnahbar geblieben.

Von Jahr zu Jahr mehren sich in England, Belgien, Deutschland und Oesterreich die Versuche, gerade die von Gallé und Tiffany vernachlässigten charakteristischen Eigenschaften des Glases wieder zur Geltung zu bringen. Zuerst kamen die graziösen, koloristisch sehr fein abgestimmten Gläser des Radierers Köpping, die aber übergrosse Zerbrechlichkeit zu einem dauernden Vitrinendasein verurteilt. Immerhin gebührt ihnen das Verdienst, die wunderbare Geschmeidigkeit des flüssigen Glases, wie sie die Römer und Venetianer festzuhalten verstanden, wieder in einer künstlerischen Neuheit in Erinnerung gebracht zu haben. Das wiegt den spielerischen Charakter dieser Zier- und Gebrauchsgläser Köppings und die glücklich überstandene Episode seines Trabanten Zitzmann in Wiesbaden einigermassen auf. Bedeutungsvoller und fruchtbarer verspricht aber die Thätigkeit jener Künstler und Glashütten zu werden, die sich bemühten, dem Gebrauchsglase durch neue Formen frisches Leben zuzuführen. Peter Behrens, Kolo Moser, Olbrich, Porsche in München, Powell and Sons in London, Val St. Lambert in Belgien u. a. haben sich in den letzten Jahren mit künstlerischen Gebrauchsservicen im modernen Stile eingestellt. Einwandsfrei sind diese Formen durchaus nicht alle, weil ihnen noch die ungesuchte Selbstverständlichkeit abgeht, aber sicheres Gefühl für die Forderungen der Technik wird man ihnen nicht absprechen dürfen.

Das Kunsthandwerk unserer Zeit hat das gute Recht, die alten, erprobten Gebrauchsformen nicht als unantastbar zu betrachten. Es muss ihm unbenommen bleiben, sie durch neue zu ersetzen, auf die Gefahr hin, dass es an eine Penelopearbeit geht und immer wieder anfangen muss, ehe es ihm gelingt, die modernen ästhetischen Forderungen mit den praktischen in Einklang zu bringen. Aber das aus dem grüblerischen Wesen des modernen Kunsthandwerkes so leicht verständliche Suchen nach neuen Formen im Gebrauchsglase darf und kann nicht das Letzte sein. Es bedeutet keine Existenzfrage für die deutsche Glaskunst. Vor einer solchen steht aber eine edle Dekorationstechnik. Schnitt, Gravierung und Schliff dürfen nicht länger unter jenem Banne bleiben, in dem man sie in Paris sah. Ein prinzipielles Hindernis, dass sie sich im Gebrauchsglase wieder die Gunst des Publikums erringen, sehe ich nicht in dem modernen Geschmacke. Im Gegentheile, als die einzigen für das farblose Glas möglichen Techniken werden sie stets ihren besten Bundesgenossen in einem entscheidenden Elemente des Geschmackes, dem Reinlichkeitssinn, sehen. Eher wird das nach altdeutscher Art farbig emaillierte Glas längere Zeit ein verlorener Posten bleiben, ähnlich wie in der Porzellanindustrie die Muffelmalerei gegen die Scharffeuerpalette nicht aufkommt. Wenn moderner Formengeist und moderne Ornamentik von dem geschnittenen Glase Besitz ergreifen würden, müsste diese Gattung, wie im 18. Jahrhundert, schöne Blüten tragen und eine künstlerische Krisis, die leicht zu einer wirtschaftlichen führen kann, wäre abgewendet. Es zeugt von gesundem Selbsterhaltungstrieb, dass die böhmischen und schlesischen Glashütten mit verschwindenden Ausnahmen an ihren alten Techniken festhalten. Aber mit der passiven Abwehr allein ist nichts gethan. Die Industriellen müssen sich des Ernstes der Lage bewusst werden, alle Anstrengungen machen, um sie zu bessern und dabei die Unterstützung aller berufenen Faktoren finden.

---

# Die Goldschmiedekunst.

Von Ernst Schwedeler-Meyer in Köln.

Bei den Erzeugnissen aus edlem und unedlem Metall hat der Einfluss der modernen Bewegung in verschiedener Weise sich geltend gemacht. Nicht nur dass die einzelnen Nationen durch ihre Anteilnahme, ihre Abwehr oder ihre völlige Indolenz auf den verschiedenen Gebieten leicht kenntlich waren, auch innerhalb der durch das Material gegebenen Grenzen war das Verhalten gegen den neuen Stil verschieden.

Wenn es sich darum handelte die verschiedenen Metallkünste nach der Bereitwilligkeit zu ordnen, mit der sie sich der modernen Bewegung zuwandten, so wären an erster Stelle die Arbeiten aus Zinn und den ihm verwandten Legierungen zu nennen, an letzter diejenigen der vorwiegend von Frankreich beeinflussten Bronzeindustrie. Ersteres lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass hier nicht die Tradition der Formen hindernd in den Weg trat und kein an die historischen Stile gewohnter Abnehmerkreis der Vorwärtsbewegung Schwierigkeiten bereitete, eine Erklärung für die Stellung der letzteren liegt in der engen Verbindung mit der, wenige Ausnahmen abgerechnet, noch vorwiegend retrospektiven französischen Möbelindustrie, die infolgedessen auch die Bronze, soweit sie als Beschlag, als Kamingarnitur u. s. w. abhängig vom Interieur ist, zum Verharren beim Alten zwang; nur dem Beleuchtungsgerät giebt die auch bei den historischen Stilen zugelassene Verwendung des elektrischen Lichtes durch die Möglichkeit der Dezentralisierung der Lichtquellen neue Probleme und Aufgaben, deren Berechtigung sogar von den Anhängern des Alten zugestanden wird. Abgesehen hiervon zeigen die französischen Bronzearbeiten namentlich in den figürlichen Werken

eine gewisse Trivialität der Modellierung und eine fade Eleganz, die sich in eine an den Stil des zweiten Kaiserreichs erinnernde Ueberfülle der Formen verwandelt, sobald von der strikten Nachahmung der grossen Vorbilder des achtzehnten Jahrhunderts abgewichen wird. Nur wenig wirklich Neues und dabei Gutes lässt sich in den Kronen und Beschlägen verzeichnen.

Das Mass der Bewegungsfreiheit der Goldschmiedekunst ist auf den beiden ihr zustehenden Gebieten, der Goldschmiedekunst im engeren Sinn und der Kunst des Juweliers, verschieden gross. Dem Schmuck wird durch seine enge Verbindung mit der Toilette etwas von der Beweglichkeit der Mode zugestanden, während die Arbeiten des Goldschmiedes sich einer geringeren Freiheit erfreuen, wenn schon sie unbehelligter durch Verwandtschaft und Beziehungen zu anderen Stoffgebieten sind, als dies bei den Bronzen der Fall ist.

Aber es wäre unrichtig, wollte man die Goldschmiedekunst lediglich nach dem, was sie in den letzten Jahren Neues gebracht hat, beurteilen, während man bei mancher Pendule und Kamingarnitur den Verdacht hegen darf, dass schon zur Zeit Louis Philipps der Bronzegiesser dieselbe Form benutzt habe, ist jene in steter Entwickelung gewesen. Am deutlichsten lässt sich das allmählige Werden der französischen Goldschmiedekunst verfolgen, der Umstand, dass die meisten grossen Ausstellungen in Paris stattgefunden haben, die eifrige Beteiligung der Gewerbetreibenden, die sorgfältigen Arbeiten der offiziellen Berichterstatter, alles dies erleichtert den Ueberblick, während bei den anderen Nationen, Deutschland eingeschlossen, manches Glied in der Entwicklung fehlt. Gemeinsam ist der deutschen wie der französischen Goldschmiedekunst der feste Wille gewesen, die Vergangenheit wieder zu beleben, bei uns zumeist die Renaissance, dort — von der kurzen mittelalterlichen Stilinvasion der Romantiker abgesehen — das XVIII. Jahrhundert, und ebenso hatten beide Nationen die feste Ueberzeugung, dass durch exakte Nachahmung die Goldschmiedekunst ihre alte Höhe erreichen könne. Eine Arbeitszeit von etwa 100 Jahren stand hierfür den Franzosen zu Gebote, bei uns ist sie kürzer zu bemessen, sie ist häufiger unterbrochen, und die Entwickelung hat im Vergleich zu dem stätigen Fortschreiten unserer Nachbarn etwas Sprunghaftes. Sie ist reich an einzelnen Episoden, lokale Schulen und Schulrichtungen machten sich geltend, aber dafür fehlt es an einem Mittelpunkt wie Paris, der dem mehr als ein anderes Gewerbe auf ein kaufkräftiges Publikum angewiesenen Gold-

schmied doppelt von Nöten ist. Von vornherein war durch den Gegenstand der Nachahmung Frankreich begünstigt. Die Kunst der Régence, des Rokoko und des Stiles Louis XVI. steht den modernen Bedürfnissen unendlich viel näher als die Goldschmiedearbeiten der Renaissance. Humpen, Pokale, Schalen, das ist, wenn man das kirchliche Gerät ausser Acht lässt, trotz der reichen Mannigfaltigkeit der Formen, die monotone Reihe der Geräte, die immer wieder und wiederkehren. Die Forderung auch anderes herzustellen, erzeugt dann dies wunderliche Durcheinander, das Spielen mit feststehenden Ornamenten und Schmuckformen, die in ihrer zuweilen geschickten, sehr häufig aber auch unorganischen und willkürlichen Komposition ein Stilkriterium für die Pseudorenaissance unseres Jahrhunderts sein werden. Dagegen bei den Franzosen eine Fülle von Gegenständen und Geräten aller Art, die in ihrer Zweckmässigkeit, Handlichkeit und Eleganz ohne auch nur das Geringste daran zu ändern, nachgeahmt werden können. Freilich für die Entwickelungsgeschichte des Ornaments und der Formen bringt auch diese Zeit so gut wie nichts Neues. Alles was von Werken solchen Stiles in der Pariser Ausstellung aufgestellt war, was als marktgängige Ware in den Kiosken der Goldschmiede lag, was als historisches Denkmal den Vitrinen der Centenalabteilung eingereiht war, in der Entwickelung des Kunstgewerbes bedeutet es nur eine Etappe geduldiger Arbeit und unermüdlicher Uebung. Es war eine Schulausstellung wie keine andere, freilich auch einer Schule, die unter Bedingungen geschaffen hatte und von Lehrern geleitet war, wie keine andere es sich rühmen kann: Paris ihr Lehrsaal, die ruhmvolle Vergangenheit des XVIII. Jahrhunderts ihre Lehrer, und die Prämien schenkte der Reichtum Europas.

So anziehend die Entwickelung im einzelnen, eine andere Frage ist hier wichtiger. Wie hat das, was als das spezifisch Eigentümliche des XIX. Jahrhunderts bezeichnet werden kann, auf die Kunst des Goldschmiedes gewirkt, wie vertragen sich die beiden, die voranschreitende Zeit und das nach rückwärts schauende Gewerbe? Verschiedenartig genug sind diese Beeinflussungen. Da ist die auf alle Gewerbe wirkende Teilung der Arbeit, dann die Einführung neuer Techniken, die zeitweilige sehr verhängnisvolle Patronisierung durch die Skulptur und sind schliesslich auch allerlei litterarische Strömungen. Und fragt man nach dem Ergebnis, nach dem Nutzen, die diese Zeichen der lebendigen Gegenwart dem retrospektiven Goldschmiedgewerbe gebracht, er ist gering genug, er wandelt sich oft

zum Schaden. Mitunter scheint es, als wehre sich die Zeit selbst dagegen, dass Vergangenes wiederholt werde.

Die Teilung der Arbeit freilich führte zu denselben Konsequenzen wie dies auf vielen anderen Gebieten auch der Fall war. Aber nicht nur dass die kaufmännische Leitung sich von der Werkstatt trennt, in dieser selbst sondert sich wieder der Ciseleur vom Bildhauer, vom Zeichner, vom Graveur, vom Vergolder. 1867 ist in Frankreich Fannière der einzige, dem kein Gebiet fremd und der auf allen ein Meister ist, und 1889 wird die Werkstatt eines Goldschmiedes alten Schlages als historische Merkwürdigkeit gezeigt. Der Vorteil, der in der Ausbildung des Einzelnen zum glänzenden Spezialisten liegt — namentlich auf dem Gebiete des Ciselieren, Gravieren und Vergolden ist dies geschehen — wird aufgehoben durch die Gefahr des Einseitigwerden. Gerade die Ciseleure und Graveure müssen oft genug den Vorwurf hören, dass die Freude am Handwerk sie zur kleinlichen Ausführung verleite und selbst bei den grossen Werken Vechtes (Vase mit dem Titanenkampf) zeigt sich ein Zuviel an Arbeit. Kein anderer als Christofle klagt, dass über die technische Ausbildung das Zeichnen und Ueben im Entwerfen vernachlässigt werde. So lange der Leiter der Werkstatt selbst, soweit mit den einzelnen Zweigen vertraut ist, dass er die Fertigkeiten des Einzelnen zu erkennen vermag, kann eine richtige Verwertung der künstlerischen Kräfte erfolgen, überwiegt aber die kaufmännische Ausbildung, so dominiert nur zu oft der „Stern“ auf Kosten der Gesamtheit; nicht umsonst ist der Leiter einer Goldschmiedewerkstatt mit einem Kapellmeister verglichen worden, der eine Schar von Musikanten zusammenzuhalten hat. Was der Ersten einer als das Wesentliche seiner Kunst genannt hat: „le goût d'un détail, la ciselure d'un ornement, le profil d'une forme“ (Falize), das kann nur bei dem ungefährdet in seiner Wirkung bleiben, der das Ganze übersieht.

Gering genug war auf die künstlerische Ausgestaltung der Einfluss der Erfindung und Einführung aller der Maschinen, durch die das Pressen und Stanzen erleichtert und die Herstellung der Arbeit beschleunigt und verbilligt wird, selbst das Plattieren und die galvanische Versilberung oder Vergoldung war hierfür von geringer Bedeutung. Lediglich eine Verbreiterung des Absatzgebietes ist erfolgt, und mancher Tisch kann mit dem erborgten Glanz des Silbergerätes prunken, dem dies sonst versagt geblieben wäre. Nur in den Zeiten wirtschaftlichen Niederganges griffen auch die Kreise, die Abnehmer der

Goldschmiede gewesen waren, zu diesem Surrogat. So gross die Verbreitung solcher Art Ware ist — 1889 konnte Christofle nachweisen, dass 120 000 Dutzend Bestecke von seinem Hause hergestellt seien — so wenig mannigfaltig ihre Formen. Für die vier Millionen dreihundertzwanzigtausend Messer, Gabel und Löffel dieses einen Hauses bedurfte es nur zweiundfünfzig Modelle, und diese waren vorwiegend im Stil des XVIII. Jahrhunderts gehalten. Es liegt eben in der Natur solcher Techniker, dass ebenso wie das Material von ihnen nachgeahmt wird, so auch die Formen und die Dekorationsart.

Nur zwei Bearbeitungsweisen haben, wenn auch in bescheidener Weise, stilbildend zu wirken vermocht. Jene zuerst und am vollendetsten in England geübte Behandlung des Silbers mit dem Polierstahl und das gehämmerte Silber. Das eine schon in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts, das andere erst seit 1879 durch Tiffany eingeführt. Das Gefallen an dem spiegelglatten Silber trägt viel zur Verbreitung der englischen etwas mageren Gerätformen bei, deren schmucklose Fläche dem Glanz des Materials keinen Eintrag thut. Zudem erfreuen sie sich einer gewissen Handlichkeit, die sie namentlich für Gebrauchszwecke, so für Theegeschirr sehr geeignet erscheinen lässt. Dem französischen Geschmack entsprach dies aber wenig und schon 1839 meldete der Berichterstatter der Ausstellung mit einem Stossseufzer der Befriedigung: „on commence à comprendre qu'en orféverie le comfortable n'est pas tout.“ Wirklich geschmacklos wurden die Geräte erst, als man ihrer Schmucklosigkeit durch Anleihen bei dem Ornamentenschatz der Renaissance zu Hilfe kommen wollte. Die Trockenheit und Härte der Bearbeitung lässt das gefühllos nachgeahmte Ornament, das unorganisch dem Grunde aufgesetzt ist, doppelt unschön erscheinen.

Das gehämmerte Silber, das durch die Zerlegung der Oberfläche in viele kleine Teile das Material ebenfalls gut zur Geltung kommen lässt, erweist sich als zu ungefüg und verlangt bei den Geräten den Verzicht auf jede feinere Profilierung. Nachdem diese Technik nunmehr auf maschinellem Wege nachgeahmt wird, hat auch sie ihren Reiz verloren. Fast gar nicht mehr gebraucht werden, trotz des beim Schmuck so vielfach Verwendung findenden gefärbten Silbers, die von den Japanern erlernten Legierungen das shi-bu-itshi uhd shakudo, vielleicht dass der geringe Feingehalt, bei dem ersteren vier Teile Silber, bei dem letzteren nur wenige Teile Gold davon abstehen liess.

Von grösserer Bedeutung als die auf technischem Vorgang

beruhenden Neuerungen ist die Verbindung mit der Plastik geworden. Wurden auch schon im ersten Drittel des Jahrhunderts Statuen und Statuetten in Silber und Gold hergestellt, numerisch stark ist die Zahl dieser Erzeugnisse erst in den fünfziger und sechziger Jahren geworden als durch Aufträge und Bestellungen aller Art von Ehrengeschenken, Renn- und Ausstellungspreisen die Goldschmiedekunst gefördert werden und dies durch Herstellung von Werken „monumentaler" Art geschehen sollte. Es entsteht die Kunst des Jokeyclubs. Vergeblich mahnte das Fehlen der Vorbilder in den Stilen des XVIII. Jahrhunderts davon ab, der ratlose Goldschmied wandte sich an den Bildhauer, und jetzt werden jene Bauern und Bäuerinnen, Götter und Göttinnen und die Allegorien aller nur denkbaren Tugenden des Bourgeois und des Edelmanns geschaffen. Wie amüsant und geistreich erscheinen dagegen die kleinen Porzellanfigürchen des XVIII. Jahrhunderts, denen ein ähnliches Thema gestellt war. Die Zeit hat schon viele jener silbernen Statuetten verschwinden lassen, aber ihre Typen kann man noch in der gangbaren Marktware der französischen Bronzen wiederfinden, wo sie zwischen den Zweigen der Girandolen und auf den Setzuhren in schläfriger Langeweile herumliegen und am Kamingerät und Spiegeln sich mehr als genügend breit machen. Aber nicht allein die öden Modelle sind Schuld, auch die Zumutung an das Material, etwas ausser seinen Grenzen liegendes zu behandeln. Wird auf den Glanz des Metalles verzichtet, wie dies bei den späteren Arbeiten der Fall ist, so kann auch jedes andere Material seine Stelle vertreten, andernfalls pflegen auf allen gerundeten Teilen des menschlichen Körpers, selbst wenn die Politur nur sehr bescheiden angebracht wird, derartig starke Reflexlichter zu liegen, dass die ungeeignetsten Körperteile oft in einem sehr irdischen Glorienschein erstrahlen. Für lediglich dekorative Gestaltungen, Amoretten, Engelsköpfchen und derartiges mochte dies nicht so störend wirken als bei jenen teils sentimentalen, teils gewollt heroischen Modellen, mit denen die Plastik die Goldschmiede beschenkte. Es ist als einer der wertvollsten Erfolge des Einflusses der japanischen Kunst zu bezeichnen, dass durch sie die Goldschmiede sich den ihrer Technik und ihrem Material näher stehenden Vorbildern, vor allem der Pflanze wieder mehr zuwandten. Insofern ist das Jahr 1879 für die Goldschmiedekunst von grösserer Bedeutung als das für die anderen Zweige des Kunstgewerbes wichtige Jahr 1889.

Von grösserem Nutzen als die Freundschaft des Bildhauers war die Hilfe der Gelehrten und Kenner. Namentlich in Frankreich sind erstere vor allem für die Schaffung kirchlichen Gerätes von all dem Nutzen gewesen, der einer retrospektiven Kunst durch eine solche Verbindung erwachsen kann. Cahier, Martin und Viollet le Duc haben ihr Wissen und Können bereitwillig der gotisierenden kirchlichen Kunst zur Verfügung gestellt. Viollet le Duc entwarf selbst die Zeichnungen zu den Geräten für Notre Dame in Paris und das grösste Atelier für kirchliches Gerät, Poussielgue Rusand, lässt sich in seinen Anfängen auf Cahier zurückführen. Neben ihnen war es auf profanem Gebiete vor allen der Herzog von Luynes, der als Schriftsteller durch seinen Ausstellungsbericht über die Londoner Ausstellung (1852), vor allem aber als Mäcen und feinsinniger Kenner der grösste Freund der französischen Goldschmiede war. Die herrschenden Dynastien, die Bourbons und die Orléans sind im XIX. Jahrhundert ohne jeden Einfluss auf die Goldschmiedekunst geblieben, eher wäre noch die romantische Schule zu nennen, aus der die freilich nicht allzuglücklichen Ideen stammen, die in der „orféverie d'art" verkörpert wurden. Napoléon III. bevorzugte das englische Silber und die Kaiserin Eugenie hatte eine Vorliebe für jenen künstlerisch wertlosen Stil, der den Namen néogrec führte. So waren es vor allen die Bewohner des Faubourg St. Germain und die diesen gleichen wollende Bourgeoisie, die den kaufkräftigen und zugleich zum Teil sehr urteilsfähigen Abnehmerkreis der im Stil des XVIII. Jahrhunderts ausgeführten Arbeiten bildeten. Zahlreiche Ausstellungen, elf nationale und sieben Weltausstellungen hielten die Berührungen mit dem Publikum aufrecht und die kritischen Berichte über die Leistungen stammen von Männern wie De Laborde, Merimée, Christofle, dem Herzog von Luynes und Falize, der seiner Arbeit (1889) die stolzen Worte vorausschicken konnte: „on a voulu que ce rapport fut complet, sincère, sévère même, afin d'être utile"; nicht alle Ausstellungsberichterstatter erkennen in solchen Eigenschaften den einzigen und wirklichen Nutzen ihrer Arbeit.

Es mag wohl eine bittere Enttäuschung für manchen der Goldschmiede gewesen sein als nach dem Höhepunkt der retrospektiven Leistungen 1889 das Ausstellungsjahr 1900 folgte und in diesem nicht nur die Anforderungen des neuen Stils gebieterisch an sie herantraten, sondern auch ihre ganze Stellung zu den ausländischen Konkurrenten sich veränderte. Bisher war das XVIII. Jahrhundert so

ausschliesslich ihre Domäne gewesen, dass auch nicht einmal versucht werden konnte, ihnen hierin gleichzukommen, jetzt spielte sich der Kampf auf ein Gebiet hinüber, auf dem ein jedes Kulturvolk, das die Goldschmiedekunst pflegt, als Bewerber und Mitstreiter auftreten wird.

Welche Rolle wird Deutschland, werden die anderen Nationen in diesem Kampf spielen, in dem zwar Werktüchtigkeit und handwerkliche Durchbildung mächtige Bundesgenossen sind, dessen Ende aber durch denjenigen entschieden wird, der künstlerisch stark genug ist, um den historischen Stilen etwas Gleichwertes entgegenzustellen?

Allzuviele Bewerber werden in diesem Streit nicht auftreten, der sich lediglich auf künstlerischem Gebiet abspielen wird und bei dem die Geldmittel durchaus nicht von der Bedeutung sind, wie man bei dem kostbaren Material annehmen könnte. Ein Beweis hierfür sind die grossen amerikanischen und englischen Aktiengesellschaften, die trotz ihres grossen Kapitals, trotz ihres glänzenden Abnehmerkreises nicht vermocht haben, aus sich heraus etwas zu schaffen, das dauernd in seinen Formen von Einfluss gewesen sei, selbst für ihren nationalen Teapot nicht. Auch sie beugten sich vor der Kunst Frankreichs. Von den Servicen der Gorham Company trägt nur eines den Namen colonial, die anderen sind service de Versailles, service de Fontainebleau, service St. Cloud benannt, vortreffliche Arbeiten aber mitunter nicht gerade sehr geschmackvolle Uebersetzungen des französischen Stils. Tiffany selbst hat seinem ersten grossen Erfolg (1878), der nicht zum wenigsten durch die Marteléarbeiten, die Emails in gebrochenen Tönen und die Nachahmungen der japanischen Legierungen erstritten wurde, einen neuen nicht hinzuzufügen vermocht. Die barbarischen Anlehnungen an die Indianerkunst, alle die von Gold und Edelstein strotzenden unförmlichen Geräte, die uns auf die Vermutung kommen lassen, dass sie für kalifornische Milliardäre von mammutartigem Aeussern bestimmt seien, alles das vermag der amerikanischen Goldschmiedekunst keine Aussicht auf Erfolg zu verleihen. Das englische Silber begnügt sich bis jetzt noch mit seinen traditionellen Formen, es ist konservativ und auch das Gute was ihm nachgesagt werden muss, ist seit vielen Dezennien stets dasselbe Lob ihrer Zweckmässigkeit und soliden Arbeit. Bei Dänemark, Schweden und Holland vereinzelte gute Arbeiten aber ohne dass sie ebenso wie die österreichischen den deutschen Goldschmiede absolut

überlegen zu nennen seien. Eine Ausnahme macht Belgien durch die vortrefflichen Leistungen Hoosemans und Wolfers, deren aus Silber und Elfenbein gefertigten Arbeiten auch die französischen Goldschmiede trotz mannigfacher Versuche in dieser chryselephantinen Technik nur wenig Gleichwertiges zur Seite stellen können. Norwegen hatte durch sein Fensteremail einen Point mehr, indessen beginnt auch diese Technik Allgemeingut zu werden. Russland ist zur Hälfte im Gefolge des französischen Stils, zur anderen Hälfte versucht es vergeblich seinen altnationalen, byzantinischen Formenschatz künstlerische Bedeutung zu geben. Japan, das eine Zeitlang berufen schien, aller Künste Meister zu werden, zeigt sein Unvermögen sobald es sich darum handelt spezifisch Europäisches zu schaffen; über geschickte Nachahmungen kommt es nicht hinaus, und gerade für diese ist die Zeit vorbei. Spanien und Italien, ersteres trotz Zuloaga, kommen kaum in Betracht, ebensowenig wie die Balkanstaaten und, was an überseeischer Kolonialkunst auf der Pariser Ausstellung gezeigt wurde, was im Katalog so verheissungsvoll fremdartige Namen trug, erwies sich bei näherer Betrachtung als wertlose Imitation europäischer Ware oder als ethnographischer Plunder schlechtester Sorte. Nur Indien zeigt in seiner Technik, in der Verbindung von Gold und Email, einen fein empfindenden Farbensinn. Das sind die starken und die schwachen Mitbewerber in dem friedlichen Kampf um die Hegemonie in der Kunst des Goldschmiedes. Was in ihm an Technik, an theoretischer und praktischer Ausbildung, an Unternehmungsgeist, an kaufmännischem Geschick erforderlich ist, das findet sich alles in reichem Masse in Deutschland.

Wenn trotzdem etwas an dem Erfolg zweifeln lässt, so ist dies ein Uebelstand, dessen Abstellung nicht allein in dem Vermögen des Goldschmiedes liegt. Häufiger als bei anderen Zweigen des Kunstgewerbes findet sich hier die Verwechselung von Kunst und Luxus. Der Luxus soll nicht für alle Tage sein, er soll nur bei festlichen Gelegenheiten entfaltet werden, durch häufige Wiederkehr wirkt er abstumpfend und ermüdend und verlangt stete Steigerungen. Er steht also unter Bedingungen, die denjenigen, die für die Kunst bestimmend sind, sich als entgegengesetzt erweisen. Wird das Gerät aus Edelmetall lediglich für ein Produkt des Luxus angesehen, so wird es als solches behandelt werden, erscheint es aber als ein Erzeugnis der Kunst, so kann in der Verwendung des Metalles auch für die kleinen Dinge des täglichen Lebens nichts anderes als eine

durchaus zulässige Befriedigung der Kunstliebe ihrer Besitzer gesehen werden. Das Hinausdrängen aus dem täglichen Gebrauch, die Anwendung für nur selten benutztes festliches Gerät ist absurd. Oder was wären das für Bilderfreunde, die alltags sich an Oeldrucken ergötzten und nur Sonntags an den Meisterwerken, was für Musikfreunde, die nur am Feiertage zu dem Besten griffen und in der Woche sich mit dem Gassenhauer begnügen? In diesem Umstand, in dem Abwenden von den Ansprüchen des praktischen Gebrauchs, von der künstlerischen Herstellung des Vielerlei und des Kleinen scheint eines der Haupthindernisse zum Erfolge zu liegen. Gerade hierin haben auch die Amerikaner durch ihre vortrefflichen Beschläge von Lederwaren, Taschenbüchern, Portemonnaies u. s. w. einen Vorsprung uns gegenüber, und die Franzosen können sogar eine Anzahl Spezialisten auf den verschiedenen Gebieten aufweisen.

Und was sind das für festliche Geräte, die jahraus, jahrein die Kunst der Goldschmiede in Anspruch nehmen?

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen der neueren Zeit ist der silberne Tafelaufsatz, er würde sich nicht ungern als ein Kind der Renaissance vorstellen, doch die Zahl seiner Ahnen reicht nicht so weit zurück. Was an Gold- und Silbergerät um jene Zeit auf den Tisch kam, hatte irgend einen Zweck zu erfüllen, und sei es auch nur den, durch allerlei Vexierkünste die Gäste zu unterhalten und dem Hofnarren Konkurrenz zu machen. Auch war der Platz für die Prachtgeräte an der Wand, wo sie zu einer prächtig funkelnden Gruppe und doch handlich bereit für den Gebrauch der Diener aufgestellt waren, erst im XVIII. Jahrhundert erscheinen als Tafelaufsätze vereinzelt Riesenbauten aus vergoldeter Bronze und reich geschmückt mit Porzellanfiguren, das ausgehende XVIII. Jahrhundert und das Empire liebt mächtige Aufbauten aus Bronze in Verbindung mit Spiegelglas; bemerkenswert ist ihre Breitenausdehnung, sie haben keinen Denkmalscharakter, sie wirken wie eine Montierung der Tafel. Da bringt die Biedermeierzeit die grossen, runden Mahagonitische, deren Mittelpunkt eine Betonung verlangt, und deren Durchmesser ein Gespräch der Gegenübersitzenden unmöglich macht. Und hier, auf derselben Distanz allen Gästen sichtbar, entsteht jener Denkmalsaufsatz, wie wir ihn kennen. Ein Architekt würde besser auseinandersetzen, welche Schwierigkeiten der Verbindung einer centralen Anlage mit einem Longitudinalbau entgegenstehen, oder, um schlichter zu reden, wie lästig ein runder Aufsatz auf unserer rechteckigen

Tafel ist, und von welchen Fährnissen seine Wirkung bedroht wird. Die Gegenübersitzenden können trotz der Nähe nicht miteinander reden, die Fernersitzenden erkennen nur eine undeutliche Masse, und die wechselnde Ausdehnung des Tisches, bald der kleine Kreis der Auserwählten, bald das Völkerfest mutet dem Aufsatz eine Anpassung an das stets wechselnde Terrain zu, die dem stabilen Charakter des Monumentes widerspricht. Wenn irgendwo, hat hier die anpassungsfähige Kunst des Gärtners zu wirken. Und nun der Inhalt des Dargestellten! Die Pariser Ausstellung zeigte eine Fülle ungeheuerlicher Ideen, Kriegerdenkmäler auf dem Esstisch, Schiffe auf wilden Wogen, allegorische Kompositionen jeglichen Inhalts, Ruinen eines antiken Tempels, kleine Parkanlagen mit Kaskaden aus Krystall, nur auf diesem Gebiet waren alle Nationen von auffallend unglücklichen Einfällen geplagt, im Aufbau war noch der beste derjenige der Stadt Köln, der, im Sinne des Goldschmiedes erdacht, keine Denkmalskomposition der grossen Plastik imitierte.

Die Aufgabe, einen und denselben Tafelaufsatz für eine verschiedene Zahl Gäste zu verwerten, hat künstlerisch am besten die Porzellanmanufaktur von Sèvres gelöst durch die Shawltänzerinnen Léonards, obwohl die Freizügigkeit dieser Figuren, falls nicht eine sehr verständige Hand bei der Aufstellung thätig ist, auch ihre Bedenken hat. Wie erscheint ihnen gegenüber die Lösung des Amerikaners Tiffany platt und kunstlos, eine grosse Anzahl Körbe für Früchte, Blumen, Konfekt etc. in Bereitschaft zu halten, um je nach Belieben die Reihe dieser Behälter auseinander- oder zusammenzuziehen. Nicht minder schwierig ist die Frage zu beantworten, wie sich bei den monumental gestalteten Fruchtschalen der Uebelstand vermeiden lässt, dass nach Fortnahme des Gerätes gegen Ende der Mahlzeit keine öde, störende Lücke entsteht, der die andere, mehr wirtschaftlicher Art, beizugesellen wäre, nach der richtigen Handhabung dieser grossen Maschinen, die sich wie ein unförmlicher Möbelwagen beim Herumreichen zwischen die Schultern der Gäste einschieben. Für erstere sei wenigstens auf die Idee des Hamburger Goldschmiedes Schönauer hingewiesen, der die für das Ratssilber bestimmten Geräte derartig komponierte, dass nach Fortnahme der oberen Schale der Fuss als selbständiges Ganzes auf dem Tisch bleibt; nur muss in diesem Fall der Untersatz so gestaltet sein, dass keine rätselhafte und unproportionierte Ruine entsteht.

Die sonderbare Sitte des Schenkens und gar des Benutzens

grosser Pokale dürfte endlich vorüber sein, nachdem auch ihre Wiederbelebung, wie Eckmann sie in modernem Sinn versucht hat, sich als verfehlt erwies. Das gemeinsame Trinken aus einem Becher ist und bleibt eine anachronistische Unappetitlichkeit, für die keine neuen Geräte und dadurch neue Gelegenheiten geschaffen werden sollten.

Zu dem, was gegen die silbernen und goldenen Prunkgeräte grossen Stils spricht, gesellt sich noch ein anderer Vorwurf, den auch die grössten Anhänger der Repräsentation nicht entkräften werden. Die Kunst des Goldschmiedes, die Anwendung aller seiner feinen und subtilen Techniken, bedarf nur eines verhältnismässig kleinen Raumes, auf dem sie sich entfaltet. Durch das übertriebene Grössenmass entsteht eine Multiplikation von Kleinheiten, deren Betrachtung nicht nur ermüdet, sondern die schon durch die Gelegenheiten, bei denen die Prunkgeräte verwandt werden, so gut wie ausgeschlossen ist. Wer soll aus weiter Entfernung das geniessen, was vorher als das Wesentliche der Goldschmiedekunst genannt ist? Dazu liebt es der Meister, allerlei Bedeutungen und sinnige Beziehungen in sein Werk hineinzugeheimnissen, die nur die beiden einander gegenübersitzenden Gäste geniessen können, denen je ein Halbteil des Monumentes zur Verfügung steht, und eigentlich passt diese Art Kunstgenuss ebenso zu einem Festmahl wie das Zeitungslesen bei Tisch. Verzichtet aber der Goldschmied auf die Ausnutzung seiner ihm zu Gebote stehenden Techniken, tritt eine mehr bildhauerische, breite Behandlung ein, so ist nicht einzusehen, warum dann nicht ein hierfür passenderes Material, nämlich die Bronze, gewählt wird.

Welch ein Jahrmarktsfest zu Plundersweilern eröffnet sich aber bei einem Blick auf die Marktware dieser Arbeiten „grossen“ Stils. Es ist Rennen auf einem der grösseren oder kleineren Plätze Deutschlands. Das Ausstattungsstück auf dem grünen Rasen hat seinen Höhepunkt erreicht. Imperatorenjubel geleitet den Sieger, alles was Reichtum, Schönheit, Vornehmheit heisst, begrüsst ihn und aus fürstlicher Hand erhält er den Ehrenpreis — an dem unter hundert Fällen neunzigmal das Beste der Sekt ist, der am Abend aus ihm fliesst. Und doch wäre es nicht mehr als gerecht, dass der erfolgreiche Herrenreiter, der glückliche Besitzer eines Rennstalles eine Ausstattung seines Silberschrankes oder Büffets besässe, die der Gediegenheit der Einrichtung seines Pferdestalles gleichkäme. — Bei Registrators ist

Jubiläum. Der zur Ruhe gesetzte Bäckermeister, die plutokratische Macht des Stammtisches, hat als Parole ein „Silbergeschenk“ ausgegeben, und jetzt erscheint am Festtag jenes Monstrum, das bestimmt ist, jahrelang unter gläserner Umhüllung den Schmuck des Vertikows zu bilden und bei der Versteigerung durch die Geringheit des erzielten Preises die Hinterbliebenen zu enttäuschen. Wer kennt sie nicht, jene oft nur versilberten Schalen, die auf einem Palmbaum ruhen, dem sich bei höherem Preis noch ein tiefsinniger Araber oder ein vierbeiniges Kameel hinzugesellt.

Zwei Hindernisse sind es vor allem, die der Entfaltung der deutschen Goldschmiedekunst entgegen stehen, das eine ist auf sämtlichen Gebieten des Kunstgewerbes das gleiche, die Neigung für wenig Geld etwas zu erwerben, das nach mehr aussieht, das andere beruht in der Entwicklung der deutschen Goldschmiedekunst dieses Jahrhunderts: Die Schaffung lediglich monumentaler Werke, die Abkehr von der Kunst im Kleinen. So lange bei uns das kaufende Publikum an den Messern Cardeillacs, den Montierungen Gaillards, dem Kleingerät und Bestecken wie sie Christofle, Debain, Keller, Useldinger, Linzeler, Harleux u. a. m. schaffen, nur das Luxusgerät, nicht das Kunstwerk sieht, solange bleibt von vornherein unseren Goldschmieden das Feld verschlossen, auf dem sich der Kampf um die Führung abspielen wird. Oder sie gehen in einen Streit, in dem ein einziger französischer Goldschmied, der es versteht meisterhaft Schirmkrücken oder Stockgriffe zu bilden, seinen Landsleuten von grösserem Nutzen sein wird, als uns ein Erklügler und Erfinder allerlei angeblich monumentaler Geräte; nicht um den neuen Stil handelt es sich hier, sondern um Kultur.

---

Die gesamte moderne Schmuckkunst wird jetzt durch den Einen Namen Lalique beherrscht, so dass auf der Pariser Ausstellung manches so gut wie keine Beachtung fand, das in gleicher Qualität auf anderem Gebiet mehr bemerkt wäre. Dazu kommt die grosse Bedeutung der Marktware, deren geschäftlicher Wert gerade für die Schmuckindustrie so gross ist, dass die Bedeutung unserer grossen Centren für derartige Produkte erkenntlicher aus dem Bericht der Handelskammern wird als aus den Vitrinen einer Ausstellung. Aber trotz dieser rein kommerziellen Erfolge — beschäftigt doch allein Pforzheim über 14,000 Personen, und die Franzosen weisen gern darauf hin, dass es einer

der Ihren, Autran, war, der 1767 den ersten Grund zu dieser Ansiedlung legte — hat die deutsche Schmuckindustrie sich nicht darauf beschränkt, gangbare Muster mechanisch nachzuahmen. Ihr Bestreben war stets darauf gerichtet, sich auch künstlerisch unabhängig zu machen, und sie war sich der Bedeutung einer solchen Unabhängigkeit, die frei von dem Zwang ausländischer Modelle arbeitet, wohl bewusst. In keinem anderen Zweig des Kunstgewerbes ist die fachliche Ausbildung des Arbeiters so gründlich und wird so viel für seine praktische und theoretische Förderung gethan als gerade hier. Die moderne Bewegung ist rege und aufmerksam von den Juwelieren verfolgt worden. Es zeigte sich eine grosse Bereitwilligkeit durch die Verwendung neu gewonnener Techniken, so vor allem des gefärbten Goldes und der verschiedenen Emailarten der Farbe ihr gutes Recht einzuräumen, und auch die Linienführung van de Veldes wurde willig übernommen, dazu eine ganze Anzahl Entwürfe moderner Künstler. Und trotz alledem kein Erfolg in Paris. Es war wohl ein Erfolg des neuen Stils in der deutschen Juwelierkunst zu verzeichnen, aber nicht ein Erfolg dieser Kunst selbst. Eine Persönlichkeit mangelte, die in dem Masse zugleich Künstler und Goldschmied in einer Person war, wie dies bei Lalique der Fall ist. Das Niederdrückende des Ergebnisses der Ausstellung wird aber dadurch in etwas gemildert, dass sich wiederum der Wert individuellen Kunstschaffens manifestierte. Gerade die künstlerische Schmuckindustrie war auf einem kritischen Punkt angelangt. Nirgends war die Rezeption des neuen Stils soweit durchgeführt wie hier, aber die neuen, vorzugsweise der Flächenkunst entlehnten Motive und Schmuckformen waren zu genereller Natur, verrieten zu sehr ihre Herkunft, als dass dem Bedürfnis nach neuen Linien, Farben und Formen Genüge gethan werden konnte, es blieb nicht viel mehr übrig, als höchstens die geschickte oder verständige Verwertung des neuen Formenschatzes anzuerkennen und nur ein enragierter Stilgendarm hätte daran seine Freude haben können. Es mag wohl für einen Gewürzfabrikanten erfreulich sein, wenn im Gasthaus alle Speisen mit seinem Fabrikat angerichtet sind, auf den Gaumen seines Tischnachbars wirkt dies recht ermüdend. Und dass jetzt eine künstlerische Persönlichkeit von der Art des französischen Goldschmiedes erstand, der die Juwelierkunst des XIX. Jahrhunderts aus ihrer Anonymität erlöste, dafür hat nicht nur Frankreich, dafür haben alle, die der Goldschmiedekunst nahestehen, dankbar zu sein.

Von den Freunden der Kunst bewundert, von Frauen verehrt,

von Dichtern besungen, von seinen Fachgenossen anerkannt und von Nachahmern ausgebeutet, das sind einige der Erfolge, die das Können und die Arbeit Laliques begleitet haben. Wohl kaum hat sich auf der letzten Weltausstellung etwas einer unbestritteneren Anerkennung zu erfreuen gehabt als seine Arbeiten, und dasjenige von Widerspruch, was sich gegen ihn erhob, konnte zumeist mit dem „vous êtes orfèvre" erklärt werden. Seine Werke zu beschreiben, ist oftmals versucht worden, aber wenn der eine dies in dichterischer Rede unternahm, so mangelte die Angabe und Darlegung der meisterhaften Technik, deren Anteil nicht verschwiegen werden darf, und aus der fachmännischen Beschreibung des anderen wird der künstlerische Inhalt des Dargebotenen nicht erkenntlich. Man kann diejenigen seiner Arbeiten, in denen Laliques Art am reinsten und unverfälscht hervortritt, ebensowenig beschreiben, wie man ein Gedicht durch die Erzählung seines Inhaltes oder Angabe seines Versmasses würdigen kann. Wollte man versuchen, die allgemeinen Züge seiner Arbeiten aufzuzählen, so wäre vielleicht zuerst die souveräne Beherrschung und Disponierung des Materials zu nennen, dann die von jeder Konvention und materiellen Einschätzung freie Anordnung und Verwertung der Edel- und Halbedelsteine, schliesslich die genaue Kenntnis und Abschätzung der Verwendung von Email aller Art und die überlegte Benützung des gefärbten Goldes. Gewiss ist nicht zum wenigsten dieser Sicherheit und Kenntnis aller dem Juwelier und Goldschmied zugänglichen Techniken ein Anteil am Erfolge zuzuschreiben. Man hat den Eindruck von jener Leichtigkeit der Darstellung, wie sie nur durch höchstes technisches Können erreicht werden kann. Wäre er ein Maler, so würde man sagen, jeder Strich sitzt. Er ist hierdurch sogar den Goldschmieden der Renaissance überlegen, bei deren Erzeugnissen das Gefühl grosser überwundener Schwierigkeiten den Beschauer nicht verlässt, ja man kann diese Leichtigkeit und Sicherheit vielleicht als Stilkriterium vor den Werken seiner Nachahmer anwenden, selbst bei denen, die durch künstlerisches Nachempfinden ihm am nächsten kommen. Lalique hat gesehen und gelernt was die Goldschmiedekunst aller Zeiten geleistet hat von den Kuriositäten ethnographischer Museen bis zu den Kabinettsstücken der Kunstkammern. Diese Universalität äussert sich auch in der Wahl des Gegenstandes seiner Darstellung, irgend eine Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet kennt er nicht, er will alles für die Zwecke des Schmuckes verwenden, die stimmungsvolle Land-

schaft, phantastische Gestalten und Figuren, das Tier- und Pflanzenreich, alles zieht er in den Bereich seiner Darstellung ein. Aber ein so liebenswürdiger Märchenerzähler er ist, der mitunter auch einen geistreichen Witz nicht verschmäht, so intim er den Reiz landschaftlicher Stimmungen zu schildern weiss, so graziös er den weiblichen Körper darzustellen vermag, am höchsten steht er doch in jenen Werken, in denen er unter sparsamer Verwendung figürlicher Motive sich auf die Blume und Pflanze beschränkt. Gerade hierin hatte er der stärksten künstlerischen Konkurrenz zu begegnen, und dass er auf diesem vielumstrittenen Gebiet der Sieger geblieben, mag ein Beweis mehr für seine künstlerische Kraft sein. Unsere Meister des Flächenstiles haben mit heissem Bemühen Bau und Organismus der Pflanze studiert, so dass sie über die Funktionen eines jeden Teils und jeden Teilchens völlig unterrichtet sind und dass oft tüchtige botanische Kenntnisse dazu gehören, um allen Schönheiten ihrer Tapetenmuster gerecht zu werden. Aber dadurch haben die Pflanzendarsteller etwas von jener wissenschaftlichen Art angenommen, nach welcher ein Anatom sein Studienobjekt zergliedert und beschreibt. Lalique schildert die Pflanze wie ein Dichter und, wenn es nicht zu trivial klänge, wie ein Dichter seine Geliebte. Er will gar nicht das lediglich Charakteristische, das für die Gattung Bezeichnende hervorheben, ihn ziehen bestimmte Zeiten im Leben der Pflanzen an, etwa der Moment vor dem Emporblühen oder die kurzen Augenblicke üppigster Prachtentfaltung, oder er zeigt die Blumen, wie sie in heisser Mittagsstunde schwer am Zweige hängen. Und mit welcher Behutsamkeit und Zartheit behandelt er diese Welt von Natürlichkeit und Leben, wenn es gilt, sie seinen nächsten Zwecken dienstbar zu machen und sie in die Schranken des Raumes zu bannen, wie dieser durch die Gestalt der Kämme und Diademe, der Armbänder und Ketten, der Gürtelschliessen und Anhänger gegeben ist. Dass er hier alle diese zarte Schönheit zu erhalten weiss ohne die Grenzen nach einem willkürlichen Naturalismus hin zu überschreiten, das, meine ich, ist das Wesentliche des „Genre Lalique“ und scheidet ihn weit von jenen handfesten Stilisten, die da glauben, den Charakter einer Pflanze wiederzugeben und nicht über einen inhaltslosen Steckbrief hinauskommen.

Von dem nicht allzustarken Widerspruch, der sich gegen seine Arbeiten erhoben hat, bedarf das wenigste einer Widerlegung. So z. B. dass die Arbeiten objets de vitrine seien, die sich nicht zum praktischen Gebrauch eigneten, oder dass die Damen-

welt den Mangel an kostbaren Steinen bedauere, gerade als ob Schmuck stets nur die höfliche Umschreibung für klingenden Lohn bedeute. Ernster ist der von seinen Fachgenossen erhobene Einwand zu nehmen, die die Bedeutung Laliques auf das „bijou“ einschränken wollen und den Wert der Arbeitsweise Laliques für das „joyau“ leugnen. Die deutsche Sprache hat keine treffende Uebersetzung für diese beiden Worte. Ersteres ist das Schmuckstück, bei dem die Arbeit und Erfindung des Goldschmieds den Hauptwert ausmacht, während das „joyau“ sich durch den Reichtum kostbarer Steine, namentlich der Brillanten, auszeichnet. Und für diesen Teil der Juwelierarbeit, dessen kommerzielle Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, sei die seit langem so ersehnte Unterstützung und künstlerische Belebung auch jetzt noch nicht gekommen. Man braucht nicht auf dem Standpunkt eines Brillantenhändlers zu stehen, um dies Bedauern zu teilen. Nicht als ob Lalique grundsätzlich auf die Verwertung kostbarer Steine verzichtet, auch bei seinen letzten Arbeiten hat er Brillanten von ungewöhnlicher Grösse verwendet. Aber dies doch nur dann, wenn es in seinen augenblicklichen Plan hineinpasste und sie sich der von ihm angegebenen Komposition einfügten. Man kann sich ganz gut vorstellen, dass Lalique vielleicht während eines ganzen Jahres sich nicht dieser Steine bediente, weil sie eben seinen künstlerischen Absichten zufällig nicht entsprächen. So ist thatsächlich die Unterstützung, die dem „joyau“ durch ihn zu teil wird, nur eine geringe, und das ist um so bedauerlicher, als namentlich den Brillanten, weniger den Rubinen und Smaragden, schon seit geraumer Zeit eine unglimpfliche Behandlung widerfährt. Nicht genug, dass die Sitte sie aus dem Bereich der unverheirateten jungen Mädchenwelt völlig grundlos verbannte, ebenso grundlos werden allerlei Vorwürfe, dass sie prahlerisch, protzig etc. sei, seien erhoben. Wie unrecht geschieht diesen kleinen Polyedern, deren Wert nicht im Körperlichen beruht, sondern in dem Glanz ihrer Lichtstrahlen. Kann Reichtum eine abstraktere Form annehmen? Aber durch die brutale und geschmacklose Verwendung wurden sie zum Sündenbock für die Fehler menschlichen Unverstandes. Nicht nur durch eine plumpe und lediglich durch die Zahl wirkende Anordnung wurden die Steine in ihrer Wirkung geschädigt, auch jene Witzchen, die man für sie erdachte, konnten ihnen nur nachteilig sein. Statt das Kleid zu schmücken, sollten sie selbst Teile der Kleidung sein und so entstanden jene Schleifen und die guipures

und points coupés aus Brillanten, deren Einführung wir Fouquet verdanken und für deren Verdrängung wir Massin Dank schuldig sind. Oder es wurden Schmetterlinge, Sterne und gar Blumen nachgeahmt, welch letztere, um den Gipfel der Natürlichkeit zu bezeichnen, mit brillantenen Tautropfen versehen sind. Man braucht nur ein Blumenstück Laliques mit diesen Erzeugnissen zu vergleichen, um sich des Rohen und Unkünstlerischen doppelt bewusst zu werden. So war scheinbar der Wunsch nach einer künstlerischen Neubelebung des Brillantschmuckes gerechtfertigt und gerade der ist von Lalique nicht erfüllt worden. Sollten aber die Gründe hierfür nicht irgendwo anders zu suchen sein und der Wunsch, für den edelsten aller Steine eine angemessene künstlerische Fassung zu finden, an Hindernissen scheitern, die in der Sache selbst liegen?

Der Brillant kann sich seiner Umgebung nicht unterordnen. Auf Entfernungen, in denen die Zartheiten und Feinheiten der Goldschmiedearbeit nicht mehr sichtbar sind, wirkt er noch mit voller Kraft, in der Nähe ist sein Glanz so stark, dass alles Detail gegen ihn bedeutungslos wird. Wo er nicht Hauptperson sein kann, ist er ein schlechter Mitspieler. Sein Glanz und Feuer ist eine Naturkraft, die sich dem Willen des Menschen nicht fügt und seinen Absichten sich nicht unterordnen lässt. Wenn die Juweliere sich nicht mit den einfachsten Formen des Schmuckes, der Aneinanderreihung der Steine, begnügen, und anderseits von den Geschmacklosigkeiten der letzten Dezennien sich entfernen wollen, so scheint die Hilfe, die von der Goldschmiedekunst verlangt wird, umsonst gefordert zu sein. Weder Lalique noch ein anderer Goldschmied können diese widerspenstigen Schönheiten zähmen. Ein einziger Ausweg scheint aus diesem Zwiespalt hinauszuführen, und das ist der Verzicht auf eine geschlossene Komposition, die Auflösung des Brillantschmuckes in einzelne vortrefflich gefasste Steine. Und der Bundesgenosse, der dem Vorhaben hilfreich zur Seite stehen wird, das ist nicht die Goldschmiedekunst, sondern die textile Kunst. Nicht im Atelier Lalique's, nicht am Quai des orfèvres, sondern in den grossen Textilfabriken in Lyon und in Krefeld, ist die vergeblich gesuchte Hilfe zu finden. Wenn einer jener Sammet- und Seidenstoffe, wie sie in vollendeten Exemplaren die Pariser Ausstellung zeigte, dem edlen Stein als Hintergrund gegeben ist, wird er in seiner splendid isolation eine bessere Wirkung erzielen, als dies mit der Hilfe des Goldschmiedes möglich ist.

---

# Die Textil-Gewerbe.

Von Moritz Dreger in Wien.

Trotzdem das ganze moderne Kunstempfinden entschieden in die Richtung des Flachornamentes hindrängt, somit der Entwicklung der Textilkunst besonders günstig ist und auf diesem Gebiete in der That auch ganz hervorragende Leistungen gezeitigt hat, ist bisher doch kein Gebiet von der kunstgewerblichen Litteratur so vernachlässigt worden, wie gerade das textile.

Auch wird jedem Besucher der Pariser Weltausstellung aufgefallen sein, dass kein Zweig des Kunstgewerbes so ungleichmässig und oft so minderwertig vertreten war wie dieser.

Es ist hier nicht der Platz, den Gründen hiefür nachzuforschen, es möge mit diesem Hinweise nur erklärt werden, dass eine Behandlung der modernen Textilkunst ganz besonders Stückwerk sein musste, dass leicht Wichtiges übersehen und Unwichtiges überschätzt werden konnte.

Die älteste, einfachste und zugleich immer noch vornehmste Art höherer Textilkunst ist entschieden die Gobelinweberei; man wird ihr deshalb bei dieser kurzen Besprechung auch den Vortritt einräumen müssen.

Kaum zeigt sich auch auf einem anderen kunstgewerblichen Gebiete der ungeheure Umschwung der Kunstverhältnisse in den letzten Jahren in so auffälliger Weise wie hier.

Seit dem Verfalle der belgischen Gobelinweberei im XVIII. Jahrhundert galt es eigentlich als selbstverständlich, dass ein guter Gobelin aus Frankreich stammen müsste; ja im XIX. Jahrhundert sind anderswo überhaupt kaum mehr derartige Arbeiten erzeugt worden. Die Gobelinweberei war fast ausschliesslich reine Bildweberei geworden; daher

erhielt auch ganz folgerichtig jedes Stück seinen eigenen, gewebten Rahmen.

Auf diesem Standpunkte des Wettbewerbes mit der Malerei befanden sich auch noch fast alle französischen Gobelins der Pariser Weltausstellung und die nicht sehr glücklichen Arbeiten des Webers W. Ziesch, die zum Teil nach dem Berliner Maler Astfalck, zum Teil auch nach Boucher gearbeitet waren. Uebrigens gab es auch unter den Franzosen, besonders aus Aubusson, das neben der Pariser Manufaktur und neben Beauvais eine Rolle spielt, allerlei, oft ganz gute, Kopien nach Arbeiten in den Stilen Louis XIII. bis Louis XVI.

Bei einigen französischen Arbeiten, besonders von Guiffrey, dessen Turnierscene nach Jean-Paul Laurens hervorgehoben werden soll, und von Binet war eine Rückkehr zu einfacherer Technik, starken Farben und Aufgeben der malerischen Behandlung sichtlich erstrebt.

Aus den Urteilen französischer Schriftsteller war aber deutlich zu erkennen, dass man im grossen Ganzen hierin eine Barbarei sah und besonders auch den Kontrast zwischen diesen starken Tönen und den gebrochenen der französischen weiblichen Kleidung als störend empfand.

Ein Teppich von A. Jorrand, „Der Frühling“, stellte phantastische Figuren in dichtem Pflanzenwerke dar und scheint einigermassen unter englischer Einwirkung entstanden zu sein.

Wie auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes verfällt der Franzose, wenn er modern sein will, nach unserem Empfinden leicht in das Süssliche.

Auch den Belgiern haftet dies manchmal an, soweit sie unter französischem Einflusse stehen; so erinnere ich mich an zwei Gobelins von J. de Rudder, „La Providence“ und „La Vérité“, die uns entschieden etwas zuckern, wenn auch immer noch kräftiger als die modern-französischen Arbeiten erscheinen. Die Behandlung der Figuren ist hier mehr flächenhaft, etwa auf dem Standpunkte Grassets. Von diesem selbst war auf der Ausstellung auch ein Gobelin „Rêve de printemps“, dessen Zeichnung den Künstler in all seinen Vorzügen und Schwächen zeigte; diese Arbeit, von Leclercq in Tourcoing ausgeführt, war übrigens nicht Hand-, sondern reine Maschinenarbeit und schon darum etwas trocken und unerfreulich. Denn gerade die ausserordentliche technische Einfachheit des Gobelins, die überall von selbst Zufälligkeiten schafft, lässt uns hier die Handarbeit als ganz unersetzlich erscheinen.

Im ganzen kann man wohl sagen, dass Frankreich trotz seiner unbedingt glänzenden Leistungen, welche noch immer von keinem anderen Volke erreicht sind (da anderweit die ungeheueren Kapitalskräfte mangeln), nicht eigentlich Neues geschaffen hat.

Hierin gingen entschieden die germanischen und, insbesondere, die nordischen Länder voran.

England bildet eine Art Vorstufe dazu. Wie bei der ganzen neueren kunstgewerblichen Bewegung Englands, ist die Anlehnung an die mittelalterliche, besonders spätmittelalterliche Kunst, eine ganz auffällige. Im englischen Repräsentationshause der Pariser Weltausstellung waren Gobelins mit Darstellungen aus der Sage des Königs Artus zu sehen, die, nach Cartons von Burne-Jones unter Leitung von William Morris ausgeführt, vollständig die Wirkung spätmittelalterlicher Glasfenster hatten, also jedenfalls der reinen Flächenwirkung sich schon bedeutend näherten. Immerhin zeigt sich die Moderne hier erst auf halbem Wege.

Obgleich auf noch älterem Fundamente beruhend, sind die Leistungen der eigentlich nordischen Gobelinweberei dennoch weiter vorwärts gedrungen.

Wie Alois Riegl in seinem Werke über den orientalischen Teppich nachgewiesen hat, waren es hauptsächlich die sozialen Verhältnisse, welche den Rückgang und das völlige Aussterben der ursprünglich weit verbreiteten Gobelintechnik (Wirkerei) in den meisten Ländern Europas herbeigeführt haben. Aehnlich wie die Teppichknüpferei konnte sich diese zeitraubende Machart nur dort dauernd lebenskräftig erweisen, wo im Hause für das Haus und zunächst nicht für den Handel gearbeitet, also wirklicher „Hausfleiss“ geübt wurde. So einfache Kulturzustände haben sich aber ausser im Oriente nur bei den slavischen und nordischen Völkern erhalten; diese haben darum bis in unsere Zeit die Gobelinarbeiten als wirklichen Hausfleiss geübt und erst in neuester Zeit drohte auch das moderne Handelssystem ihm ein Ende zu bereiten.

Es kann heute auch als ausgemacht gelten, dass alle die Muster, welche wir als spezifisch orientalische, südslavische, norwegische u. s. w. ansehen, durchaus auf der Erhaltung und höchstens auf der einseitigen Fortführung der spätantiken Ueberlieferung beruhen; in der That erinnern zahlreiche norwegische Muster mit ihren in Achtecke gestellten Blumen oder Tieren sofort an spätantike Mosaikfussböden. Auch das Rankenwerk hat schon durchaus in der späten Antike seine

Wurzel. Man nimmt vielfach an, dass sich die antike Ueberlieferung, wenigstens im Norden, etwa im XV. Jahrhundert stabilisierte, doch scheinen mir Beweise für eine solche Annahme nicht vorzuliegen.

Jedenfalls sind die Versuche, welche in den nordischen Ländern gemacht wurden, die Arbeiten des alten Hausfleisses wieder zu beleben, zunächst aus patriotischen und vielleicht auch altertümelnden Ideen hervorgegangen. In Norwegen stützt sich besonders „Det norske Billedväveri“ in Christiania unter Leitung der Frau Frida Hansen auf die älteste Ueberlieferung, verschliesst sich aber auch dem Neuen nicht, was übrigens auch von den schwedischen, deutschen und österreichischen Parallel-Unternehmungen zu sagen ist.

In Deutschland hat insbesondere die Kunstweberei von Scherrebek in Schleswig, die durch Pastor Johannes Jacobsen unter Förderung des Direktors Brinckmann in Hamburg begründet wurde, sich einen weit über die Grenzen der Provinz dringenden Namen gemacht. Warum man allerdings von einer Scherrebeker Technik spricht, ist mir nicht ganz erfindlich; die Gobelinweberei ist eine so primitive Arbeitsart, dass es wesentliche Verschiedenheiten in ihr überhaupt nicht giebt. Es kann sich bei den verschiedenen Konstruktionen des Gobelinstuhles immer nur um eine verschiedene Art handeln, wie man die einzelnen Kettenfäden vor- und zurückschlägt, um den Schuss einzuführen; für das Endergebnis ist das aber eigentlich gleichgültig und kommt in ihm auch nicht zum Ausdrucke. Ob hier also, wie anfangs in Scherrebek, mit einem ganz primitiven norwegischen Bauernstuhle oder jetzt mit Reichspatent so und so viel gearbeitet wird, eine eigene Technik haben wir damit nicht vor uns; nur ist das Scherrebeker und nordische Gewebe, wie die meisten volkstümlichen, immer aus recht grobem Materiale gearbeitet und wirkt daher natürlich anders als ein feiner französischer Gobelin. Aber auch nur bei dieser billigeren Ausführung ist die Technik, wenn man nicht Luxusware höchsten Grades erzeugen will, heute noch lohnend.

In dieser gröberen Form ist die Arbeit ausser in Deutschland, besonders unter Förderung des Lettevereines in Berlin, und in Dänemark auch wieder in Oesterreich aufgenommen worden. In den südslavischen Ländern, insbesondere in Bosnien, war sie überhaupt nicht ganz ausgestorben, wird jetzt aber von seiten der Regierung wesentlich gefördert. Fräulein Brinckmann aus Hamburg hat sich ein Verdienst dadurch erworben, dass sie sich in Graz um die Wieder-

erweckung der Arbeitsart bemüht, und so indirekt auch auf Laibach einwirkte, wo die Krainische Kunstwebeanstalt sich diese Arbeiten besonders angelegen sein lässt. Vor allem ist hier aber viel von Wien aus, von seiten des Unterrichtsministeriums und des österreichischen Museums geschehen; auch wurde in Wien vor zwei Jahren an der k. k. Fachschule für Kunststickerei ein eigener Gobelinkurs gegründet, der neben der Restaurierung der zahlreichen, im allerhöchsten Hof- und österreichischen Privatbesitz befindlichen alten Gobelins auch die breiter behandelten Arbeiten in volkstümlicher Weise nicht ausser acht lässt.

Da aber die Grundlagen, auf denen sich die alte Hausfleisstechnik aufbaute, heute doch nicht mehr wieder geschaffen werden können, so wären diese Versuche der Wiedererweckung einer altgeübten Kunstfertigkeit gewiss ebenso wieder im Sande verlaufen wie ähnliches Beginnen auf vielen Gebieten des Kunstgewerbes. Wenn hier doch anscheinend Dauerndes geschaffen, ja sogar Anregung zu wirklichem Vorschreiten gegeben wurde, so liegt das jedenfalls darin, dass man nicht nur eine Technik wiederbelebt hat — denn Techniken, ohne deutliches Ziel, zu dessen Erreichung sie nötig oder vorteilhaft sind, haben gar keinen Wert —, sondern die Bedeutung lag jedenfalls darin, dass man die alten Formen wiedererweckte, und diese alten Formen unserem eigenen Streben entsprachen. Das, was die alten Arbeiten, welche dem Mittelalter und der späten Antike entstammen, auszeichnet, ist eben die ausserordentliche, flächenhafte Wirkung, wobei Grund und Muster gleichwertig nebeneinander und ineinander stehen, kein Versuch plastischer Formung, linearer oder Luftperspektive gemacht ist und die kräftigsten Töne einander das Gleichgewicht halten.

Das zu erzielen, eignet sich die Gobelintechnik mit ihrem vollen Wollmaterial, das ruhige, tiefgefärbte Flächen bildet, und ihrer scharf umgrenzenden Führung des Fadens in ganz hervorragendem Masse.

Darum fand das moderne, flächenhafte Empfinden hier auch einen wohlvorbereiteten Boden, und wir werden in all den erwähnten Pflegestätten dieser Kunstfertigkeit ein folgerichtiges Weiterschreiten zu wirklich modernen Schöpfungen finden. Hierher gehören die skandinavischen Arbeiten, für die wir auf den Bericht von Pietro Krohn hinweisen und nur hinzufügen, dass die norwegischen durchbrochenen Arbeiten der freien Manier auch in Wien mit Erfolg gearbeitet werden.

In Deutschland steht, wie gesagt, in der Gobelintechnik heute Scherrebek künstlerisch an der Spitze. Von Ida und Charlotte Brinckmann war auf der Pariser Weltausstellung eine Darstellung aus der Tristansage zu sehen, deren Original aus dem XIV. Jahrhundert sich im Kloster Wienhausen befindet; hier zeigt sich also die Anknüpfung an das Alte ganz unmittelbar. Das Weiterbauen geschieht besonders durch Otto Eckmann, dessen „Rückkehr des Frühlings" auf der Pariser Ausstellung ein französischer Beurteiler wohl ganz mit Unrecht als eine Karikatur der Primavera Botticellis bezeichnete; dann müsste man auch die ganze präraffaelitische Bewegung verurteilen. Man kann im Gegenteile die Flächenentwürfe Eckmanns fast durchaus als gelungen und durchaus echt empfunden nicht genug anerkennen. Besonders sein geschlängelter Bach mit den Schwänen hat eine wahre Volkstümlichkeit; man erkennt das schon daraus, dass eine russische Firma (Tschokoloff in Moskau) auf der Ausstellung eine anderthalbmal vergrösserte Kopie dieses Stückes brachte. Das war nicht schön, aber sollte doch Wirkung thun. —

Dieselben volkswirtschaftlichen Verhältnisse, welche der häuslichen Gobelinweberei hindernd in den Weg traten, haben sich, und in noch höherem Grade, als Feinde der häuslichen Teppichknüpferei erwiesen. Diese hat sich fast nur im Oriente wirklich volkstümlich erhalten.

Allerdings hat in den letzten Jahrzehnten die fabriksmässige europäische Teppicherzeugung, und zwar nicht nur die mit der Maschine hergestellte Imitation, sondern auch die wirkliche Handknüpferei ausserordentliche Fortschritte gemacht, so dass der Orient selbst den Wettbewerb kaum mehr zu bestehen vermag. Doch beschränkte sich Europa, wenn man von der ganz naturalistischen Marktware und Erzeugnissen in einem sogenannten Rokoko- und Louis XVI.-Stil absieht, fast durchaus auf die Nachahmung der vorderasiatischen Arbeiten, wobei man aber niemals zur Feinheit der älteren, insbesondere persischen Erzeugnisse gelangte.

Neuerdings wurde aber auch hierin Wandel geschaffen. Auf der Pariser Ausstellung fielen besonders die Teppiche nach Entwürfen von H. Christiansen (ausgeführt von Guido Roeder & Co.), von O. Eckmann und B. Pankok (für die Vereinigten Smyrnateppichfabriken in Berlin) und die von Christiansen und Mucha für Ginzkey in Maffersdorf (Böhmen) entworfenen auf. Mucha ist etwas süsslich; aber Christiansen und Eckmann haben ganz Ausgezeichnetes geboten,

sie wissen auch glücklich einen Fehler zu vermeiden, in den viele moderne Teppichentwerfer verfallen. Die meisten schaffen nämlich Hängeteppiche mit stark einseitig entwickeltem Ornamente, statt ruhigen Bodenbelag. Manchmal ist eine scharfgerichtete Anlage ja auch bei einem Bodenteppiche berechtigt, wie bei dem ganz eigenartig, in excentrischen Kreisen ausgeführten Teppich, den Oberbaurat Otto Wagner für den Hofwartesalon der Stadtbahn in Schönbrunn bei Wien, also für ganz bestimmte Repräsentationsaugenblicke, entworfen hat; im allgemeinen werden solche Forderungen aber nicht auftreten.

In Wien haben neuerdings auch Baron Myrbach, Professor Moser und Roller und Architekt Oerley, besonders für Backhausen & Söhne, ersterer auch für Ginzkey, wundervoll farbig empfundene Teppichentwürfe geschaffen.

Von van de Velde, dem grossen Neuerer, giebt es mehrere charakteristische Arbeiten, die mit reinem Linienornamente, meist mit plötzlich einander entgegengesetzten Bogenlinien geschmückt sind.

Auf der Pariser Ausstellung fiel noch die ungarische Fabrik von Torontal und die dänische, unter Leitung der Frau Ida Kolvig stehende Kunstwebeanstalt durch moderne Versuche auf.

Im ganzen scheinen wir aber dem orientalischen Teppiche noch nichts völlig Gleichwertiges entgegensetzen zu können. Für reine Handelsware (Axminster- und Druckteppiche) steht heute Deutschland obenan; es wird auf diesem Gebiete auch sehr viel Modernes geschaffen, besonders gut von Koch & te Kock in Oelsnitz (Vogtland).

Rollwaren liefert England am meisten, und zwar vorherrschend im neueren englischen Geschmacke.

Wenn man sich wundert, wieso die Knüpftechnik, die infolge Zurückdrängens des Hausfleisses fast vernichtet war, heute, wo dieser doch erst recht keine Rolle spielt, wieder an Bedeutung gewinnen konnte, so muss man bedenken, dass heute das Rohmaterial und die Farben entschieden billiger geworden sind, dass die Webstühle beim Fabrikbetriebe gleichmässiger ausgenützt werden, und überhaupt das Bedürfnis nach Teppichen ungeheuer gewachsen ist. Ausserdem ist auch die orientalische Erzeugung selbst, besonders infolge Verwendung schlechter (Anilin-)Farben, entschieden im Rückgang begriffen; auch ist die Bestellung abgepasster Teppiche, wie wir sie heute lieben, auf so weite Entfernungen nur schwer durchführbar. —

Noch schwieriger, als über die Entwicklung des modernen

Gobelins und Teppichs, ist es, sich über den Stand der modernen Stickerei Klarheit zu verschaffen.

Insbesondere die Pariser Ausstellung bot auf diesem Gebiete nicht nur ein durchaus nicht erfreuliches, sondern gewiss auch nur ein sehr einseitiges Bild. Wenn man aber auch andere Gelegenheiten zum Ueberblick gewonnen hat, ist der Eindruck kaum befriedigender geworden.

So zeigte sich die Stickerei z. B. auf der Berliner Gewerbeausstellung vor fünf Jahren auf einem ausserordentlich tiefen Stande; es war keine Kunst, sondern Künstelei. Meist krasser Naturalismus und unsägliche Mühe; daneben bisweilen unmittellbare Nachahmung des Alten.

So kann man auch in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1897 (Beiblatt 5) Stickereien nach Entwürfen des Malers Ed. Grützner sehen, die als naturalistische Studien vielleicht interessant, als Stickereien aber absolut wertlos sind.

Auch auf der Pariser Ausstellung gab es noch direkte Staffeleibilder, so von Anna Ripberger in Dresden eine Kopie der Sixtinischen Madonna, von Henriette Mankiewicz in Wien eine exotische Landschaft mit panoramaartiger Wirkung. Ja, man muss gestehen, dass selbst einige der japanischen Stickereien, sich hart an der Schneide bewegten; aber doch hat Japan entschieden das Beste auf diesem Gebiete geliefert. Herrlich waren die „Blühenden Bäume am Wasser" von Nishimura in Kioto, desselben „Sonnenaufgang", die „Schneelandschaft" von Tanoka in Kioto und „Die Forelle, die im Wasserfalle emporspringt" von Jida in Tokio. Man muss gestehen, dass flimmernder Glanz in keinem Materiale so einfach dargestellt werden kann, wie in so gehandhabter Seide. Das sind Malereien — wie wir wissen, zum grossen Teil auch unmittelbar vor der Natur gearbeitet, aber so etwas kann eben nur ein wirklicher Künstler machen, ein Künstler, der aber auch die Farben im Seidenbündel nicht für geringer hält als die in der Tube oder der Schale.

Bei unseren wirtschaftlichen und geselligen Verhältnissen wird der Maler, der seine Farben und Striche unmittelbar in Seide hinsetzt, aber wohl nicht so bald kommen.

Daher sind unsere Nadelmalereien bei allem sonstigen Verdienste auch meist so gequält und befangen; nicht einmal das Uebersetzen von einer Technik in die andere, wie es etwa unsere Kupferstecher seit langem schon treffen, ist nur einigermassen versucht worden. Es wird sklavisch nachgeahmt, statt individuell empfunden.

Ich will beileibe nicht sagen, dass die Nadelmalerei nicht geübt werden soll, aber sie muss frei, individuell sein, auch in der Nachahmung.

Das könnten uns die Japaner lehren.

Am erfreulichsten war der Gesamteindruck der zur Ausstellung gebrachten Stickereien noch dort, wo, wie in Skandinavien, Finnland, Russland, in den Balkanländern, eine altheimische Ueberlieferung vorlag.

Doch schritten die nordischen Länder, ebenso wie im Gobelin, auch in der Stickerei zu selbständigen Leistungen vor, und es wären hier die früher genannten Orte und Namen nur zu wiederholen.

Neuere Versuche der übrigen Länder traten auf der Ausstellung kaum hervor.

Und doch sind solche und zwar zum Teil mit sehr gutem Erfolge unternommen worden. Eine Aufzählung, die einigermassen auf Vollständigkeit Anspruch macht, kann hier natürlich gar nicht versucht werden; es sollen nur einige Namen erwähnt werden, um die erfreuliche Ausdehnung und Vielseitigkeit der Versuche zu zeigen.

Einige Stickereien der Frau Schmidt-Pecht in Konstanz, die im Kunstgewerbeblatt 1900 abgebildet waren, klingen an ältere Bauernarbeiten an; Bernhard Wenig bevorzugt Spiralen, Hakenkreuze und andere Formen, die an Spätantikes erinnern, für einfaches Schnürchenaufnähen aber sehr entsprechend und auch wirklich reizvoll sind. H. Obrist in München, dessen Stickereien überhaupt zu den frühesten Leistungen gehörten, die mit der Ueberlieferung brachen, liebt gleichfalls dünne, schlanke Formen, oft in wild verwegenen Linien, manchmal etwas langstilig mit den plötzlich umbrechenden Linien, wie sie im Anfange der neuen Richtung üblich waren, oder mehr der Natur folgend, immer aber in den Farben von hervorragender Wirkung und in glücklicher Ausnützung der Technik. Auch Peter Behrens (Darmstadt) und Hermann Vogeler (Worpswede) haben es nicht verschmäht, gelegentlich die Stickerei zu fördern.

Neuerdings wird aber besonders in Wien von Künstlern sehr viel auf diesem Gebiete geschaffen; den Konzentrationspunkt bieten die „Wiener Kunststickereien“, die bei Schroll in Wien erscheinen, und Arbeiten von Moser, Roller, Böhm und zahlreichen jüngeren Kräften umfassen. Eine besondere Stütze der Wiener Stickerei ist die altberühmte staatliche Schule für dieses Fach; aus dieser Anstalt, in der die Technik in höchster Meisterschaft gepflegt wird,

sind zahlreiche Lehr- und Arbeitskräfte des In- und Auslandes hervorgegangen, die sich jetzt auch der modernen Richtung durchaus gewachsen zeigen.

Schon auf der Pariser Ausstellung ist das ausserordentliche Ueberhandnehmen der Aufnäh- (Applikations-) Arbeit aufgefallen, so im Melchior Lechter-Saale für Köln, im österreichischen Ehrensaale, im Wiener Zimmer, im Empfangszimmer des österreichischen Ehrenhauses, auch bei den Darmstädter Künstlern, und in mancher Beziehung ist das Zurücktreten der andern Macharten ja auch zu bedauern. Doch ist besser als blosses Bedauern, den Gründen für diese Erscheinung nachzugehen.

Das, was unsere Zeit erstrebt, ist das Nebeneinandersetzen grosser farbiger Flecken, und dazu eignet sich diese Technik natürlich besonders. Es sind keineswegs bloss volkswirtschaftliche Momente, welche diese rasch fördernde Technik so in den Vordergrund drängen.

Bei den Engländern wäre allenfalls noch auf die Versuche Walter Cranes hinzuweisen, der mehrere Stickereien ganz im mittelalterlichen Stile entwarf, und auf die etwas fortgeschritteneren, in der Farbenwirkung sehr guten und einfachen Arbeiten der „Society of Artists“ in London.

Von französischen neueren Stickereien war wenigstens auf der Ausstellung nicht viel zu sehen; anerkennenswert waren die Arbeiten der Pariser Gesellschaft für weibliche Handarbeit „L'Abeille“, die aber nach unserem Gefühle noch immer zu naturalistisch, etwas schwächlich in der Farbe und nicht selten recht unsolide in der Ausführung waren.

Im ganzen scheinen England, die nordischen Länder, Deutschland und Oesterreich sich aber auf gutem Wege zu befinden. —

Auf wenig Gebieten lag das Kunstgewerbe aber bis vor kurzem so darnieder, wie auf dem der Spitzenerzeugung.

Nachdem zu Ende des XVIII. Jahrhunderts die alte Spitze im einfachen oder getupften, allenfalls geblumten Tüll geendet hatte, war es mit der grossen Zeit der Spitze eigentlich vorbei. Das Neu-Rokoko der Restaurationszeit knüpfte hauptsächlich an den Naturalismus an, der nur einen Teil vom Wesen des echten, alten Rokoko ausmachte. Dieser Naturalismus wurde mit äusserster Folgerichtigkeit durchgeführt; das Hauptgewicht ward nicht mehr auf den Gegensatz von Voll und Leer, sondern auf die Durchbildung von Mitteltönen, das Schattieren der Formen gelegt. Als Technik drängte sich

immer mehr die Applikationsspitze vor, bei der in oder auf maschinerzeugten Tüll selbständig gearbeitete, fein abschattierte Blumen gelegt wurden.

An die erste Stelle der Erzeugung trat Belgien mit Brüssel als Haupthandelsplatz, dann Nordfrankreich und für die billige Ware das Erzgebirge, sowohl nach der sächsischen als auch der österreichischen Seite hin.

Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre begann dann, parallel der ganzen Kunstbewegung, auch in der Spitze das Wiederaufnehmen der alten, besonders der Renaissance-Muster. England und Skandinavien machten derartige Versuche, aber besonders Venedig, wo die alte Technik fast ganz ausgestorben war, und Wien, dort unter dem Schutze der damaligen Königin Margarita, hier unter dem weiland der Kaiserin Elisabeth. Von Wien aus wurden auch die Provinz, besonders das Erzgebirge (Gossengrün) und die Alpenländer (Predazzo, Idria u. a. Orte) befruchtet. In Wien wurde auch ein eigenes „Spezialatelier für Spitzenmusterzeichnen“ und ein Central-Spitzenkurs zur Ausbildung der Lehrkräfte und zum Ausprobieren der neuen Entwürfe eingerichtet.

Durch die Nachahmung der alten Muster wurde hier wie an anderen Orten die Technik jedenfalls wieder ausserordentlich vervollkommnet, obgleich man gestehen muss, dass die Renaissancemuster, bei denen es vor allem auf kräftige Plastik ankommt, infolge Körperlosigkeit des heute üblichen Fadens, für ein geschultes Auge sehr unerquicklich wirken. Andererseits ist dieser Faden wieder nicht so zart, dass er den Duft der älteren Rokokospitze wiedergeben könnte, die auch sonst, schon wegen des Preises, heute unerreichbar wäre. Auch verloren die alten Muster in den neuen Wiederholungen meist durch übelangebrachte Regelmässigkeit und Nüchternheit bei dem unvermeidlichen Anpassen und Ummodeln viel von ihrem ursprünglichen Reize.

Dazu kam die ausserordentliche Vervollkommnung der Maschinenspitze und der rasche Modewechsel, der die künstlerische und praktische Bedeutung der Handspitze untergrub.

Zur Zeit des zweiten Kaiserreichs war es zwar immer noch nötig, dass eine feine Dame „echte“ Spitzen trug; da seither aber, besonders in Frankreich, immer mehr die Halbwelt als tonangebend in Modesachen hervortritt, und die mit wahnsinniger Eile hinschreitende Mode naturgemäss zu billigerer Ware drängt, sind die letzten

Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts für die handgemachte Spitze wieder sehr trübe geworden.

Da begannen vor einigen Jahren in Frankreich Aubert und Robert durch Versuche in farbiger Spitze das Interesse für echte Arbeit wieder zu erwecken. Doch scheint mir hier nicht gerade das Richtige getroffen zu sein. Wie ich in meiner „Entwicklungsgeschichte der Spitze“ nachgewiesen habe, gehört die Farblosigkeit gerade zum Wesen der europäischen Spitze, die sich eben erst allmählich durch Verlust der Farbe aus der bunten Posamenterie zu einer besonderen Kunstgattung herausgearbeitet hat. Es ist auch zweifellos, dass eine farbige Spitze, die ja doch nicht die Starrheit der Posamenterie haben darf, wenn sie in Falten übereinander liegt, nicht eigentlich farbig, sondern nur schmutzig wirkt; bloss in gespanntem Zustande, etwa als Fächer, ist die Wirkung die ursprünglich beabsichtigte — dann hat man aber, strenggenommen, keine Spitze vor sich. Auch muss es gesagt sein, dass die Technik dieser französischen Spitzen, mit ihren oft abgeschnittenen und eingelegten Fäden, durchaus keine besonders solide ist.

Für den deutschen Geschmack ist die Zeichnung vielleicht zu naturalistisch und die Farbe zu schwächlich gehalten; immerhin wäre es ungerecht, diese Versuche nicht zu würdigen. Nur muss man nicht glauben, hier etwas absolut Neues vor sich zu haben; farbige Spitzen hat man schon unzählige Male versucht und wieder fallen lassen, zuletzt in grösserem Masse in den 60er Jahren in französischen Maschinenspitzen-Fabriken. Wir fürchten, dass auch diese Versuche kein besseres Ende nehmen werden.

Sonst konnte man bei den französischen Spitzen nur ein ziemlich geistloses Fortsetzen der naturalistischen Ueberlieferung bemerken, bei Edm. Delteure (Paris) gab es sogar Vorhänge mit halb frei hervortretenden Blumen. Was in den Ausstellungen von David Adhemar, Maignet, Lefébure, George Martin und A. Warée als neu gelten sollte, hätte man kaum dafür gehalten; auch war das wirklich Alte noch das Bessere.

Auch Italien und die Riviera blieben beim Alten; nicht weniger England (Birkin in Nottingham und A. Blackburn & Co. in London). Von den neuen Versuchen in Belgien kann dasselbe wie von den französischen gelten; doch ist nicht zu leugnen, dass A. Gillemon und Cock in Brügge, Minne-Dansaert in Brüssel, E. Verhoven in Löwen, die Compagnie des Indes u. a. sehr feine Arbeiten ausgestellt haben.

Aus dem Vogtlande waren besonders technisch ausgezeichnete Arbeiten vorhanden; doch bestand das Neue auch mehr in Einzelnformen als im grossen Zuge.

In letzterer Beziehung war wohl Wien am weitesten vorgeschritten, wo insbesondere die Arbeiten nach Entwürfen von J. Hrdlicka, von dessen Gemahlin und von Frl. Hoffmanninger zum Besten gerechnet wurden.

Dass in deutschem Kulturgebiete das Streben nach neuen Formen aber tiefer sitzt, kann man ausserhalb der Ausstellung z. B. an den Versuchen der Frau Amalie Bürklen (Stuttgart), oder der Frau Mina Kaltenbach (Freiburg i. Br.) ersehen, die beide in Häkelspitzen den Zwang der Tradition zu verlassen suchen. Leider hat Sachsen noch zu wenig Kühnheit und Selbständigkeit bewiesen.

In der Maschinenspitze wird viel Neues produziert, aber auch hier meist nur durch Benützung neuer Blumen und kleiner Triks, nicht durch wesentlich neue Linienführung; unter den Ausstellern ragten St. Gallen und Rheineck hervor. —

Während auf den bisher behandelten textilen Gebieten England keine führende Rolle innehatte, muss man sie ihm auf dem Gebiete der eigentlichen Weberei unbedingt zugestehen.

Es ist hier nicht der Ort, die Bedeutung von Morris zu zeichnen; man muss aber sagen, dass sein Geist und allenfalls der Cranes und Voyseys, die sich aber beide an ihn lehnen, durch alle neueren englischen Arbeiten durchgeht. Natürlich steckt hinter allem wieder die Spätgotik und die Elisabethinische Zeit der beginnenden Renaissance, an welche die Erneuerer der englischen Kunst ja allenthalben anknüpften.

Die Hauptarten des englischen Stoffschmuckes sind charakterisiert, entweder durch die grosse geschlängelte Linie der späten Gotik, oder durch Versetzen der oft etwas steifen Motive, wie es auch jener Zeit eigen ist; manche Muster sind auch naturalistisch oder im Stile Louis XVI. mit schmaler Streifung gehalten.

Ausser dem Einflusse des Mittelalters ist in England aber besonders auch der des Orientes massgebend; die Engländer haben früh an der ruhigen Farbenpracht der ihnen ja besonders leicht zugänglichen orientalischen Teppiche und Druckstoffe Gefallen gefunden.

Aus dem orientalischen Einflusse erklärt sich wohl auch, dass die Entwürfe oft etwas Verschwommenes, Traumhaftes an sich haben; aus der grossen, in England eigentlich nie ganz unterbrochenen, mittelalterlichen Tradition geht aber vor allem die grosse Geschlossen-

heit der englischen Kompositionen hervor, die immer grosse Linie haben, während die Franzosen meist mit abgeschnittenen, verstreuten Blumen dekorieren. Die Bedeutung der englischen Textilkunst liegt vor allem im Baumwoll- und Wollengewebe, das für reichere Wirkung gern als Hohlgewebe angeführt wird, und im Stoffdrucke.

Letzterer ist in England ja erst im Laufe des letzten Jahrhunderts zur Bedeutung gelangt. Anfangs ahmte man die orientalischen Muster als billige Marktware nach; später, bis in die 60er Jahre, überwogen historische, stilisierte Motive, und etwa um 1860 beginnt das, was wir heute als spezifisch englisch bezeichnen, eine Richtung, die übrigens damals schon einmal in Europa Mode zu werden begann, durch die Renaissancebewegung des Kontinentes aber aus diesem wieder verdrängt wurde. Erst von Mitte der 80er Jahre an haben die englischen Stoffe, als sogenannte Libertystoffe (nach dem grossen englischen Handlungshause so genannt), für uns wieder grössere Bedeutung erlangt.

Als vornehmster englischer Stoffdrucker kann Thomas Wardle gelten, der teils nach eigenen, teils nach erworbenen Zeichnungen besonders im Handdruck arbeitet. Gute Entwürfe für Stoffe und insbesondere Stoffdrucke rühren von Walter Crane, Lewis F. Day, Charles Day, Mrs. Proctor, A. T. Wolfe her.

Auf der Pariser Ausstellung überwogen im ganzen bei den englischen Stoffen aber doch die Muster in älterem Geschmacke, so auch bei Warner & Sons (London), die sonst auch viel im modernen, englischen Geschmacke arbeiten und zu den wenigen bedeutenden englischen Seiden-, insbesondere Damastwebern, gehören. Sehr Hervorragendes brachten auch John Bright Bro's in Rochdale und Turnbull & Stockdale in Manchester; letztere sind besonders auch als Drucker im neueren, englischen Geschmacke bedeutend.

Bekannt sind insbesondere die bedruckten, englischen Wollsammete, von denen man wohl sagen kann, dass der Druck bei ihnen nicht mehr als Imitation einer Weberei auftritt, sondern durch die Weichheit, welche das Fliessen der Töne bei ihm erzeugt, Reize erzielt, die durch Weberei nie erreicht werden können. Auch viel Cretonne wird bedruckt und für Möbel und Vorhänge benützt; zu gleichem Zwecke verwendet man nicht ungerne Zitz, der aber meist in alten Mustern üblich ist.

Guten Cretonnedruck hat auch Holland, wo besonders die Fabrik Helmont in Vlissingen nach Zeichnungen von Duco Crop arbeitet.

Daneben pflegt Holland jetzt auch viel das indische Batikfärbeverfahren, bei dem die Musterung des Stoffes durch aufgesetztes Wachs beim Eintunken in die Farbe ausgespart wird. Das Wachs wird später wieder entfernt, und es ergeben sich sehr weiche Farbenübergänge und, wo die Deckschicht war, durch deren naturgemässes Springen sehr reizvolle Marmorierungen. Diese Arbeiten werden besonders im Haag von Thorn-Prikker ausgeführt.

In England hat sich für Stoffe auch die Schablonenweberei, zum Teile in Verbindung mit gewebten Mustern, unter mittelalterlichem und japanischem Einflusse, wieder eingebürgert.

In der Seidenweberei hat Frankreich, mit Lyon an der Spitze, noch immer den Vortritt vor England. Auf der Ausstellung waren aber zumeist, und gerade bei den prächtigsten Stoffen, doch nur alte Muster zu sehen. Insbesondere kann man sagen, dass Stoffe zu mehr als 30 Frs. für den Meter, Neues nicht boten; vor allem eine Glanzseite der französischen Weberei, die broschierten Stoffe, waren fast durchaus im alten Geschmacke. Abstraktes Linienornament und Arbeiten mit blossen Farbenflecken findet sich gar nicht.

Auch die Schularbeiten der „École des Beaux-Arts“ zu Lyon und der „École nationale des arts industriels“ zu Roubaix zeigten fast gar keine Originalität.

Die Lombardei, die heute infolge billiger und doch intelligenter Arbeitskräfte in der Weberei wieder eine Rolle spielt, hat auf modernem Gebiete noch gar keine Bedeutung; man kopiert vor allem ältere Genueser Stoffe. Zürich nimmt eine ähnliche Haltung wie Frankreich ein.

Entschieden frischeres Leben ist in Deutschland zu spüren. Mühlhausen zwar arbeitet viel in französischem Geschmacke, offenbar auch nach Pariser Zeichnern; es mag dazu der immer noch vielfach französische Charakter zahlreicher Firmen beitragen. Wo man auf den speziell deutschen Markt Rücksicht zu nehmen hat, zeigt sich dagegen schon die neuere deutsche Richtung und es verdient erwähnt zu werden, dass manche Muster im „neudeutschen“ Stil auch schon in Pariser Ateliers entworfen werden.

Auch Crefeld hat sehr viel in französischer Art ausgestellt. Immerhin hat diese Stadt am meisten Modernes gebracht. Nicht auf der Ausstellung hervorgetreten, aber in moderner Richtung bedeutend, ist die Moquetteweberei von Claviez in Adorf (Sachsen). — Grosse Musterzeichnerwerkstätten finden sich in Dresden, Berlin,

München und — für höhere Kunstweberei allerdings weniger in Betracht kommend — in Crefeld und Chemnitz; von einzelnen Künstlern wären vor allem Eckmann und Berlepsch-Valendas hervorzuheben.

Die Leinenweberei scheint sich in Deutschland noch mehr im alten Geleise zu bewegen, obgleich ich mich erinnere, ein gutes Tischtuch mit Servietten in reinem Linienornamente von der Firma Roman Mayr in München gesehen zu haben; mehr Neues bietet auf diesem Gebiete eine österreichische Fabrik (Oberleitner in Mährisch-Schönberg).

Von Oesterreichern wäre sonst hauptsächlich die Firma Backhausen in Wien hervorzuheben, die mit Unterstützung von Kolo Moser, Oerley und von Schülern Josef Hoffmanns eine ganz eigentümlich Wienerische Richtung pflegt; diese Künstler arbeiten besonders mit Linien und grossen Farbenflächen, während Berlepsch z. B. mehr blumig ist.

Im ganzen kann man wohl sagen, dass die Fortschritte der deutschen und österreichischen Weberei in künstlerischer Beziehung ganz bedeutende sind; aber immer hat England auf diesem Gebiete noch das Uebergewicht, allerdings mehr in jener Richtung, die als Uebergang zum modernen Geschmacke angesehen werden kann, als in diesem selbst.

---

# Die Kunst im Buchgewerbe.

Von Rudolf Kautzsch in Leipzig.

Wir haben uns hier mit dem Buche nur soweit zu beschäftigen, als es Kunstwerk ist oder sein soll. Die technische Leistung interessiert uns in diesem Zusammenhang nicht, nur soweit sie künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht ist, geht sie uns an. Ich schicke das voraus, weil bei eingehender Berücksichtigung der rein technischen Leistungen unser Urteil mannigfach abgestuft werden müsste. Die hier vorgetragenen Ansichten sollen deshalb auch niemals ein Gesamturteil über die Leistungsfähigkeit oder die Verdienste eines Verlags oder gar eines ganzen Landes abgeben. Das ist fest im Auge zu behalten. Ich habe hier lediglich von der Kunst im Buchgewerbe zu sprechen.

Umgekehrt freilich ist selbstverständlich, dass, wo von Kunst die Rede sein soll, die technische Leistung vorausgesetzt werden muss. So sollte es wenigstens sein, und im allgemeinen ist es auch so. Ausnahmen werden bemerkt werden. Jedenfalls: ein wahrhaft vornehmes Buch wird zunächst technisch vollendet sein müssen. Erst wenn diese Forderung erfüllt ist, stellen wir überhaupt die Frage nach der Kunst.

Wie die übrigen Studien dieses Buches, so beziehen sich auch meine Bemerkungen vor allem auf das Material, das die Pariser Weltausstellung 1900 dem Betrachter bot — nicht ausschliesslich, aber doch so vornehmlich, dass ich von vornherein um Nachsicht bitte, falls meine Schilderung der einen oder anderen wichtigen Erscheinung, die unterdessen zu Tage getreten ist, nicht gerecht werden sollte. Von einer Vollständigkeit in der Aufzählung auch nur alles Be-

deutenden könnte ohnehin nicht die Rede sein. Die aufgeführten Werke bitte ich demnach auch nur als Beispiele für die jeweils charakterisierten Erscheinungen ansehen zu wollen.

Für Frankreich bot die Ausstellung ein so reiches und vielseitiges Material, dass man sich da wohl ein einigermassen zutreffendes Urteil über den Stand des französischen Buchgewerbes bilden konnte.

Der erste Eindruck, den der Betrachter hier zu verzeichnen hatte, ist der eines ungemeinen Reichtums an künstlerischen Kräften, der nächste der der Kostbarkeit so vieler Erzeugnisse.

Beides ist charakteristisch. Nirgends in der Welt ist der Zusammenhang zwischen der hohen Kunst und dem Buchgewerbe so ununterbrochen fest und weitverzweigt gewesen wie in Frankreich, und — vielleicht eben deshalb — kein anderes Buch der Welt hat einen so grossen Kreis opferwilliger Liebhaber für sich, wie seit alters das französische.

Fester als irgend anderswo hat sich darum auch die Tradition in der Gestaltung des Buches behauptet. Man hat hier nicht ganz und gar mit der Vergangenheit gebrochen, an weit Zurückliegendes wieder angeknüpft, um nur irgendwie eine künstlerische Behandlung der Aufgabe zu ermöglichen. Man hat das nicht — mindestens nicht in dem Masse wie anderswo — nötig gehabt. Und so ist Schrift und Satz, oft auch Schmuck und Einband alten Stils, von der Buchkunst des XVIII. Jahrhunderts vielfach noch direkt abhängig, oder folgerichtig aus ihr entwickelt.

Hier interessieren uns auch die guten Leistungen dieser Art, die nur deshalb gut sind, weil sie konservativ sind, wenig. Man kann ihnen, zumal den grossen Werken, die Klarheit, Ruhe und Monumentalität nicht absprechen. Aber sie führen uns nicht weiter.

Halten wir also Umschau unter den Versuchen, die über die alte Grundlage hinaus auch im Buche zu Ausdrucksformen unseres Lebens und unserer Kultur gelangen wollen.

Am konservativsten erweist sich das französische Buchgewerbe in Schrift und Satz. Da ist nur ganz vereinzelt Neues zu verzeichnen. Ich erwähne etwa die Schriften des Hauses Peignot et fils, dessen Proben auch im Satz geschlossene Wirkung anstreben. Sonst ist das Neue nicht recht charakterlos, unvornehm und wild. Das Beste zeigt in Schrift und Satz die Ueberlieferungen des XVIII. Jahrhunderts.

Anders schon ist es natürlich mit Schmuck und Illustration. Der rein dekorative Schmuck, den unsere Neuerer geradezu an die

Stelle der Illustration setzen möchten, hat in Frankreich entfernt nicht den Boden gefunden, wie etwa in England, oder gar in Belgien, Holland und Dänemark. Dergleichen kommt wohl vor, aber dann fast stets in Verbindung mit eigentlicher Illustration. Auch darin also ist man konservativ.

Und konservativ ist weiter, wenn wir uns nun der Illustration zuwenden, die Vorliebe für die Radierung im Buche. Gerade in diesem Punkte zeigt sich aber auch die Stärke des französischen Buchgewerbes. Nur ein Liebhaberpublikum kann diese kostbaren Sachen in grösserer Zahl erwerben. Und dies Publikum hat der französische Verleger. Es ist ganz selbstverständlich, dass nicht alle diese mit Kupfern geschmückten Bücher, die die Boudet, Conquet, Ferroud, Floury, Magnier u. s. w. verlegen, künstlerisch gleichwertig sein können; aber die Zahl der ganz köstlichen Sachen ist doch überraschend gross. Nur einiges sei hervorgehoben: da sind Jeanniots Radierungen z. B. in Goncourts Roman La fille Elisa (Testard). Hier ist auch nichts von der Frische des Entwurfs verloren gegangen: es sind Originalradierungen, fein, charakteristisch, treffend. — Von den Holzschnitten desselben Künstlers in diesem Buche wird noch die Rede sein. Weiter die Illustrationen einiger bei Conquet erschienenen Sachen: Die Mémoires de Madame de Staal (Boisson nach Deloit); Madame de Lafayette, La princesse de Clèves und Th. de Banville, Gringoire mit Radierungen von Boisson nach Wagrez. Wenn in den Kompositionen Wagrez' das Figürliche, das mit plastischer Bestimmtheit gegeben ist, die Hauptrolle spielt, so ist in den Bildchen Delorts (in den Mémoires) die Stimmung und Haltung des Ganzen die Hauptsache. Bezeichnenderweise ist dabei ein kleinerer Massstab gewählt. Malerische Ausführung verträgt der Buchschmuck wohl in der Vignette, selten aber im „Bilde". Die Arbeit Boissons ist von unbeschreiblicher Zartheit. Mit ganz feinen, kleinen Strichelchen setzt er die Töne hin. Leicht und wie hingehaucht erscheinen Figürchen, Landschaften und Innenräume, nie anspruchsvoll, immer ein feiner, stimmungsvoller Schmuck des Ganzen.

Und doch: diese köstlichen Sachen wirken altertümlich neben den Illustrationen eines modernen Graphikers wie Lepère. Dieser Meister des modernen französischen Holzschnittes hat auch in seinen Radierungen seine so stark charakteristische, kräftige, lebendige Weise behauptet. Er hat z. B. in Morin, Les Dimanches Parisiens (Conquet), Stimmungsbildchen gegeben, ganz auf die Wirkung echter

graphischer Kunst aufgebaut, ebenso bezeichnend in der Linie, wie packend in der Haltung des Ganzen, sei es nun Scene oder Schauplatz, Geschehen oder Zustand. Die Radierungen sind in einem braunen Ton gedruckt. Dazu kommen Initialen, in einem helleren Ton gehalten, aber vortrefflich zu jenen und dem schwarzen Text abgestimmt. Schon dieser Farbenausgleich ist ganz ausgezeichnet. Die Radierungen sind je über den Kapitelanfang gesetzt, sie kommen in der Breite dem Textspiegel gleich. So erscheint das Ganze als festgeschlossene Einheit. Diese Anordnung ist übrigens die übliche in den französischen Büchern mit Kupferdrucken. Die Schlussstücke sind dann als kleinere Vignetten in die Mitte unter den Text gesetzt.

Ein Künstler wie Lepère lässt uns fast vergessen, dass die Buchradierung in Frankreich nicht mehr ist, was sie z. B. noch vor zehn Jahren war. Jene ältere ausführende Weise hat nicht viel Eigenleben mehr, und was jüngere Kräfte an ihre Stelle setzen möchten, entbehrt bisweilen recht fühlbar der Reife.

Doch müssen wir wenigstens die hervorragenderen Arbeiten moderner Radierer erwähnen, schon weil sie bemerkenswerte Ansätze zu neuem Leben verraten. So ist zu nennen „Les péchés capitaux", mit kühnen farbigen Radierungen von Detouche (Boudet). In diesen Kupfern wiegt die Zeichnung durchaus vor, die Charakteristik des Körpers, seiner Haltung und Bewegung und des Ausdrucks. Und diese Charakteristik ist mit schonungsloser Bestimmtheit, aber auch aus reicher Anschauung heraus gegeben.

Weiter ein livre d'heures von Legrand (Pellet). Man kann nicht sagen, dass Legrand eine feine Natur wäre. Er hat etwas Unzivilisiertes. Aber eine derbe Kraft lebt in seinen Gestalten. Das Dumpfe, Unbewusste kommt vortrefflich zum Ausdruck, wogegen ihm die Schilderung feinerer Empfindungen bis zu einem gewissen Grade versagt ist. Neben den grösseren Bildern (Radierung und Aquatinta) hat er in das Buch auch Vignetten eingestreut, die nach Feder- und Tuschzeichnungen in Zink geätzt sind. Sie stehen etwas hart neben den Kupfern, sind aber oft höchst geistreich und glücklich. Alles in allem ist das Buch mehr interessant als fein.

Leichtere Ware sind dann die mehr als übermütigen Zeichnungen Villettes zu Montorgueil, Paris dansant, mittels vier Platten in hellen Tönen farbig gedruckt. Das sind echte Früchte vom Montmartre und von einer Frische und Treffsicherheit in der Charakteristik, dass man an ihnen seine Freude haben muss, auch wenn man nicht das

Höchste im Gebiete der Illustration in ihnen findet. Noch reizvoller als die grossen Bilder sind die kleinen Vignetten und Schlussstücke dabei.

Flott und zart sind die ebenfalls leicht farbigen Radierungen Boutets in Montorgueils Buch Les déshabillés au théâtre.

Damit wollen wir den Ueberblick über die Radierung im Buche schliessen. Es ist kein Zweifel, dass die genannten Bücher zum Wertvollsten im ganzen Gebiete zählen. Und mir scheint, wenn die Radierung noch strenger und ausschliesslicher rein künstlerisch angewandt wird, das heisst möglichst nur als Originalradierung, so ist ihre Pflege auch für die Zwecke der Illustration ein ganz wesentliches Verdienst. Dass auch feine und feinste Wirkungen sich mit dieser Kunst der Linie erreichen lassen, das lehrt eine Betrachtung jener Bücher zur Genüge. Es ist kaum mit anderen Mitteln möglich, so zart und so weich zu sein, wie Boisson, so persönlich wie Lepère in ihren Radierungen. Und für die Einheit des Ganzen ist solange vom Kupferdruck nichts zu fürchten, als Künstler an der Arbeit sind, die diese Einheit als notwendig und wohlthuend empfinden. Das ist in Frankreich nahezu die Regel. Wirklich bedroht wird diese Einheit in der That weit mehr durch die ausgeführten ganzseitigen Illustrationen. Die sind auch meist der künstlerisch am wenigsten wertvolle Teil. Sie werden so leicht zu langweiligen „Bildern". Für die Vignette ist die Erhaltung und Pflege der Radierung eine unabweisbare Forderung im Sinne vornehmster Buchkunst.

Diesen Büchern mit Radierungen reihen sich die mit mechanischen Reproduktionen in Kupfer nach Originalentwürfen in Aquarell- oder ähnlicher Technik an. Es ist bezeichnend, dass diese Illustrationsart eigentlich nur ein ganz beschränktes Gebiet hat, das der farbigen Illustration. Die einfarbigen Heliogravüren nach irgend welchen mehr oder weniger schrecklichen „Bildern" fehlen so gut wie ganz. Für die farbige Illustration ist dagegen die Heliogravüre schwer zu ersetzen. Sie verbürgt Wirkungen, die die flachere Lithographie so wenig erreichen kann, wie der harte, obendrein mit dem Netz behaftete Dreifarbendruck oder der oft verwaschene Lichtdruck. So sind denn auch die farbigen Heliogravüren, die Wittmann (Chalcographie du Louvre) und Manzi, Joyant et Cie. einigen Büchern beigegeben haben, ganz ausgezeichnet.

Eine besondere Kategorie bilden auf diesem Feld kulturgeschichtliche Veröffentlichungen, die eine Reihe anschaulicher Bilder

von einem etwas leicht, stets aber gefällig, lesbar und geschmackvoll geschriebenen Text begleitet, bieten. So die Werke Le Reveil und Une femme de qualité du siècle passé, die Manzi, Joyant et Cie. ausgeführt haben. Es sind ganz köstliche Bücher. Die farbigen Kupfer sind nach Aquarellen von Leloir gemacht, der in diesen Schilderungen der Kultur des vorigen Jahrhunderts seine ganze erfindungsreiche Anmut, den Reiz seiner lichten Farben und seinen feinen Geschmack im Aufbau des Ganzen offenbaren konnte. Hier vermisst man auch die ihm fehlenden Qualitäten nicht.

Doch zurück zu den Büchern mit unmittelbar vom Künstler gearbeitetem Schmuck. Da reiht sich der Radierung nahezu gleichbedeutend der Holzschnitt an. Ja man kann sagen, die fortgesetzte Pflege der Illustrationsradierung in Frankreich ist nicht ohne bedeutsamen Einfluss auch auf den Illustrationsholzschnitt geblieben. Man weiss, welche glänzende Reihe Künstlernamen seit Gavarni der französische Illustrationsholzschnitt kennt. Und wieder ist es höchst bezeichnend, dass das, was auch an einem Neuerer wie Doré lebensvoll und von dauernder künstlerischer Wirkung ist, nicht in seinen effektvollen ganzseitigen Beleuchtungsstücken, sondern in seinen geistreichen Strichzeichnungen, den Kopf- und Schlussstücken zu suchen ist, in der Vignette, in der echten Illustration. Noch heute ist der Holzschnitt für die Illustration die gegebene Kunst — freilich nur, soweit er eben Kunst ist. Seine bekannten drucktechnischen Vorzüge gegenüber der Radierung, die leichte Möglichkeit, Liniencharakteristik mit malerischen Qualitäten, mit Ton zu verbinden, sichern ihm in den Händen eines wirklichen Künstlers ausserordentliche Vorteile. In der That hat man in Frankreich eher und entschiedener als z. B. bei uns erkannt, dass dem bekanntlich arg bedrohten Holzschnitt nur der Rückzug auf die reine Kunst bleibt. Die künstlerisch bedeutenden Kräfte haben sich zu einer Chambre syndicale corporative française de la gravure sur bois zusammengethan. Sie geben eine eigene, nur mit Holzschnitten illustrierte Zeitschrift heraus: L'Image (Floury), und ihr Programm ist kurz und entschieden: Pflege des Holzschnitts als Kunst.

Man muss sagen, der Erfolg ist auf ihrer Seite. Ich will hier nicht sprechen von den glänzend getreuen Reproduktionen, die nicht im Festhalten eines jedes Tönchens aus der Vorlage und in einem sanften Grau des Ganzen ihr letztes Ziel suchten, sondern vielmehr wirkungsvolle Uebersetzungen der Originale sind, ich will mich nur

auf die Originalarbeiten selbst beschränken. Da steht als der kräftigste und meines Erachtens interessanteste Künstler unstreitig Lepère an der Spitze der Illustratoren. Es giebt Bücher mit mehrfarbigen und solche mit schwarzen Holzschnitten von seiner Hand. Da ist das reizende Buch Paysages et Coins de Rues. Die Holzschnitte, köstliche Stimmungsbilder, sind in mehreren Farben gedruckt. Lepère hält dabei am Charakter des alten Helldunkelholzschnittes fest, er gibt eine Platte mit der Zeichnung, Umrisse, Innenzeichnung, auch Schraffierung, dazu eine oder mehrere Tonplatten. Er hat sie — ganz wie die Künstler des XVI. Jahrhunderts — bisweilen dadurch aufgehellt, dass er Strichlagen aushebt, die dann bei Ueber- oder Unterdruck eines hellen Tons wie aufgesetzte Lichter wirken. Auch in diesen Blättern offenbart Lepère seine energische Charakteristik und sein Feingefühl für Stimmungswerte. Mindestens ebenso bedeutsam ist aber seine Art, die reiche bunte Erscheinung auf einen so einfachen Ausdruck zu bringen. Lepère ist einer der Grossmeister des virtuosesten Tonschnitts gewesen. Immer einfacher ist er geworden. Und doch, wie wirken auch diese schlichten Bildchen!

Ebenso wie die Paysages ist auch der Paris-Almanach (Sagot) illustriert; einfarbige Illustrationen enthält dagegen z. B. das von Lepère ausgestattete Bändchen der Minutes Parisiennes (Ollendorff).

Neben Lepère muss Daniel Vierge an erster Stelle genannt werden. Er gehört zu den Begründern des modernen französischen Holzschnitts, ob er gleich selten oder nie selbst geschnitten hat. Er ist Maler und bleibt das auch als Illustrator. Und doch versteht er es nicht nur, die feinsten malerischen Reize der Illustration dienstbar zu machen, sondern auch wieder mit kräftiger Linie zu charakterisieren. Wir lernen ihn in Bergerats L'Espagnole (Conquet) kennen. Hier sind seine Zeichnungen von Bellenger geschnitten. Virtuos, wie immer. Bemerkenswert ist z. B. wie er den Umriss behandelt. Die Umrisslinie wird so weit aufgehellt (d. h. mit feinsten weissen Linien durchkreuzt), dass sie wie ein mittels weicher schwarzer Kreide gezogener Strich wirkt. Die Verbindung einer derartig weichen Umrisszeichnung mit Tonpartien sichert dem Künstler ausserordentlich feine Wirkungen. Von diesen Illustrationen gilt daher durchaus, dass die Unmittelbarkeit des Entwurfs so gut wie ganz unbeeinträchtigt aus den Holzschnitten spricht. Es ist ganz persönlicher Stil, so nur mit eben den angewandten Mitteln zu geben, wie wir sie in den Illustrationen des Künstlers finden.

Neben Lepère und Vierge stehen nun noch zahlreiche andere, die mehr oder weniger stark zum Tonschnitt hinneigen. Aber auch sie geben meist nicht geschlossene Bilder, sondern charakteristische Scenen, in denen die Figuren Hauptsache und der Schauplatz, der Hintergrund nur Nebensache und nur soweit gegeben ist, als für die Klarheit der Situation und ihres Stimmungsgehaltes nötig war. Ausgezeichnete Bücher der Art sind Verlaine, Fêtes Galantes (Soc. artistique du livre illustré) mit Holzschnitten nach Gérardin. Ferner Rostand, Cyrano de Bergerac und Maupassant, Boule de Suif mit Illustrationen von Thévenot; Goncourt, la fille Elisa (s. o.) ausgestattet von Jeanniot; Hennique, Boeuf mit den Holzschnitten Viéjos nach Jeanniot; Moreau, Le Myosotis, illustriert von Robaudi, dessen Kompositionen wieder Bellenger geschnitten hat (Conquet). Dann namentlich eine Reihe von Werken in Pelletans Verlag mit Holzschnitten von und nach Bellenger, Dunki, Florian, Gérardin, Pille und Steinlen (Nodier, histoire du chien de Brisquet, ein ganz reizendes Buch). Endlich Vereinzeltes bei Conquet (Nodier, Le Bibliomane, illustriert von Leloir, dessen Name in der Geschichte des Holzschnitts ja schon durch seine reizenden Zeichnungen zu Prévosts Manon Lescaut bekannt ist, und Rodenbach, Bruges la morte).

Auch in diesem Stück bewährt sich also der künstlerische Charakter des französischen Buches. Und wenn gewiss auch neben den genannten guten minderwertige Sachen stehen: es sind doch eben die guten da, ein Massstab, ein Ziel, ein ermutigender Beweis, dass es ein künstlerisches Buch geben kann. Für den Buch-Holzschnitt möchte sich aus dem Stand der Dinge ergeben, dass auch sein vornehmstes Gebiet der Originalholzschnitt sein und bleiben muss, wie ihn Lepère, Bellenger und andere pflegen. Jeder andere Weg führt zu handwerklicher Massenproduktion.

Weit mehr ins Breite geleitet uns die Lithographie im Buche. Frankreich ist das klassische Land der Farbe im Buche. Schon aus diesem Grunde versteht man die grosse Ausdehnung, die die Buchlithographie hier gewinnen musste.

Einfarbige Buchillustration mittels Lithographie ist nicht eben häufig. Zu nennen ist etwa L'Enfant Jésus mit Lithographien von Fantin-Latour (Gonnouilhon, Bordeaux). Man kennt die wunderbar malerischen, ganz von musikalischer Stimmung durchtränkten Blätter des Meisters. Er verleugnet seine Art auch in den Illustrationen des genannten Buches nicht. Dasselbe gilt etwa von den Lithographien,

die H. de Toulouse-Lautrec zu dem Buch Clémenceaus, Au pied de Sinai beigesteuert hat.

Weit überwiegt die farbige Lithographie. Aber es ist so gut wie nie die glatte, bildmässige, bunte, mit zahlreichen Steinen hergestellte, wie wir sie z. B. aus den sogenannten englischen und den meisten deutschen Kinder- und Jugendschriften kennen. Vielmehr ist fast immer zunächst eine bestimmte Umriss- und Innenzeichnung da, die sich dann zu weiterer Ausführung mit einigen wenigen Farben schmückt. Die Töne sind dabei entweder ganz streng flächig aufgetragen, so dass Schattierung nur mittels der schraffierenden Zeichnung oder etwa auch durch Ueberdruck eines weiteren, aber ebenfalls scharf begrenzten, flächig behandelten Tons erzielt wird, oder sie sind mit mehr oder weniger feinem Korn modelliert, immer jedoch nur in sparsamer Skala. Es versteht sich, dass der Umriss dabei sehr wohl in Zink geätzt und auf der Buchdruckpresse vor- oder aufgedruckt sein kann. Und es ist dann nur ein weiterer Schritt, wenn in vielen Fällen auch die Töne mittels Zinkplatten auf der Buchdruckpresse gedruckt werden. In der That begegnen wir den verschiedensten Abwandlungen dieser Verfahren, und da unser Interesse an den Dingen hier doch das künstlerische ist, können wir die ganze Masse dieser Illustrationen zusammenfassen, gleichgültig, ob der Künstler seine Kompositionen selbst auf den Stein gezeichnet und auch die Steine für die Tonflächen selbst behandelt hat, ob ein anderer das für ihn besorgt hat, oder ob endlich seine Zeichnung geätzt und die Farbplatten ebenfalls auf mechanischem Wege hergestellt wurden. Wir besprechen einzelne Künstler und ganze Gruppen von Werken, ohne auch nur das Wichtigste vollständig im einzelnen aufzählen zu können.

Ganz tonige, weich modellierte, völlig malerisch behandelte Blätter hat der Virtuose farbiger Lithographie in Frankreich, Lunois, dem Buch Un cas de Jalousie (Carteret et Cie Librairie. Conquet) beigegeben. Seine Illustrationen sind schöne Proben seiner Kunst, der man freilich lieber auf dem Einzelblatt begegnet, da sie alles andere mehr, als eben Illustration ist. Das gilt auch von seinem Schmuck der Légende dorée (Boudet) und den Bildern in Théophile Gautiers Fortunio (Librairie des Bibliophiles).

Den weichen Charakter der Lithographie wahren in ihren Illustrationen weiter zwei Werke des Verlags von Piazzo. Einmal Antar, illustriert von Dinet mit tonigen Lithographien und (interessanteren) flächig behandelten üppigen Dekorationen. Und dann eine Ausgabe

von Tristan und Isolde, die Engels (München) illustriert hat. Dieses deutschen Künstlers sonst so kräftige und doch anmutige Weise hat leider durch die Lithographie viel verloren. Die Farbe ist trüb und schwer. Weit glücklicher ist in diesem Punkte Vidal, dessen Illustrationen zu Montorgueil, La vie à Montmartre teils ein-, teils mehrfarbig hell gehalten sind. Sie sind nicht alle glücklich. Einige erheben sich kaum über das Niveau des Durchschnittlichen. Oft aber ist er überaus charakteristisch in der Schilderung der Haltung und Bewegung seiner Helden und Heldinnen und der Physiognomie der Strassen und Plätze. Der gelungenste Wurf am ganzen Buch scheint mir der Umschlag zu sein, wovon noch die Rede sein wird. Auch Bechmanns Pariser Mädchen im römischen Gewande (Dialogues des Courtisanes, Boudet) sind frisch und gut gezeichnete, geschmackvoll in helle Farben gekleidete, weich lithographierte Gestalten. Ob sie uns auf die Dauer interessieren könnten, wäre eine andere Frage.

Eine gross angelegte Publikation haben Mame et fils (Tours) gebracht, ein „Leben unseres Heilands," illustriert von Tissot. Allein schon der Leinenband (grüne Medaillons, Weintrauben und goldene Aehrenbündel auf blauem Grunde) ist nicht ersten Ranges. Noch weniger sind es die teils in farbiger Lithographie, teils in Heliogravüre reproduzierten, fast völlig gemäldeartig gehaltenen Bilder Tissots. Interessanter sind zahlreiche der feinen Federzeichnungen des Künstlers, die ausgezeichnet in Holz geschnitten sind. Der ornamentale Schmuck, Initialen und Leisten, ist etwas zu feingliedrig und griselig ausgefallen. Kurz, das Ganze, das mit dem grössten Aufwand hergestellt ist, entbehrt doch des durchschlagenden, echt künstlerischen Charakters. Wie wenig gut beraten man dabei war, zeigt unter anderem der Titel. Da ist die ganze, mit viel Geschick im Satz erreichte Wirkung wieder zerstört durch ein ganz zweckloses, buntes Bild (zwei Haremsfenster, von Sonnenblumen umrankt in grüner Mauer!), das mitten in die Titeltextgruppen hineingesetzt ist. Die Herstellung scheint musterhaft. Aber das grosse Werk ist doch kein erfreuliches Zeichen für den Geschmack des sonst hochverdienten Verlags.

Hier müssen nun auch die grossen Bilder, die Martin, Hachette und einige andere Verleger ihren populär geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Veröffentlichungen beigeben, erwähnt werden. Sie sind mit ziemlich viel Ton reich in der Farbe gehalten, entbehren aber nicht einer strengen Zeichnung zur Grundlage. Die Zeichenkunst, die Kunst lebendiger Erzählung, anschaulicher Schilderung der

Situationen und Schauplätze, der Farbengeschmack der französischen Illustratoren kommen auch hier zu voller Entfaltung. Namentlich Job ist unter den Künstlern dieses Illustrationsgebiets zu nennen (Montorgueil, La France und anderes). Aber so anschaulich diese Bilder als Unterrichtsmittel sind, sie verlieren doch eben mit diesem und durch diesen sachlichen Reichtum an künstlerischer Wirkung. Eine Mode mag dabei noch angemerkt werden, die hoffentlich bald wieder verschwindet. Man grenzt die Bilder nicht streng gegen den Text ab, lässt sie vielmehr in diesen allmählich verlaufen, so etwa, dass sich der blasse, von lichten Wolken überzogene Himmel einer unter dem Text stehenden Illustration über den Text weg nach oben ausdehnt. Die Schrift steht dann in den Wolken u. s. w.

Diesen mehr oder weniger bildmässig gestalteten Illustrationen reihen wir die aus Schattenspielen erwachsenen Scenerien Rivières an. Es sind reine Silhouetten, Schattenrisse ohne jede Linienzeichnung. Gegen tiefblauen Nachthimmel z. B. stehen die dunkeln Flächen von Figuren, deutlich, doch nicht scharf, mittels schwarzen Umrisses abgehoben. Allermeist sind es Breitbilder, die eine märchenhafte, geheimnisvolle Stimmung wiedergeben, trefflich geeignet zum Schmuck der musikalischen Schöpfungen von Fragerolle oder Delmet, denen sie beigegeben sind. Der Verlag Enoch et Cie. hat dies besondere Verdienst, die Kunst auch dem Schmuck der Musikalien dienstbar gemacht zu haben. Neben Rivière hat Callot Aehnliches geschaffen. Verwandt, aber doch ganz eigenartig steht Auriol neben diesen. An ihm hat das französische Buchgewerbe eines der ersten Talente für farbige Dekoration. Farbiger Schmuck, nicht Illustration ist seine Sache, und er führt sie mit ebensoviel Entschiedenheit wie Geschmack.

Eines der reizvollsten Bücher mit farbiger Ausstattung ist Paul Bourget, Pastels illustriert von Robaudi und Giraldon. Ueber den Kapitelanfängen findet sich jedesmal eine kleine Landschaft, ganz fein, frisch und interessant in Aufbau und Farbe gehalten. Diese kleinen Bildchen sind umrahmt, und die Motive der Rahmen sind dann jedesmal im Initial, weiter auch in den farbigen Schlussvignetten unter den Kapitelausgängen wieder verwertet. Ich finde die Rahmen etwas schwer, die Blümchen, die zu ihrem Schmuck verwendet sind, mitunter recht simpel, und muss doch sagen, dass die durch die Wiederkehr derselben Farben und Ziermotive in Kopf- und Schlussstücken und Initialen erreichte Gleichmässigkeit, die Verteilung der Farbe, deren geschmackvolle helle Haltung, die nirgends den Cha-

rakter kolorierter Zeichnung stört, und endlich diese frische, sichere Zeichnung selbst das Buch zu einem höchst anziehenden Ganzen machen. Es stellt einen höchst bemerkenswerten Versuch dar, farbige Landschaftsbildchen der Textseite einzuordnen. Meines Erachtens ist der Versuch geglückt.

Robida hat eine Ausgabe der Oeuvres de François Villon (das Buch ist wie das vorige bei Conquet [Carteret et Cie.] erschienen) mit flotten, sehr lebendigen Federzeichnnngen versehen, denen man zur Verstärkung ihres Stimmungsgehalts einen blaugrauen Ton beigedruckt hat, recht glücklich im Ganzen.

Aehnlich, aber nicht mit Illustrationen, sondern mit sehr feinen, eigenartigen Zierstücken ist die Kleopatra desselben Verlags geschmückt. Auch hier ist eine feine, ganz gleichmässige Linienzeichnung die Hauptsache. Zu mehrerer Ausführung sind einige wenige Töne und Gold darüber gedruckt.

In diesem Zusammenhang müssen auch wieder einige Veröffentlichungen von Piazza genannt werden. Zunächst eine Nausikaa mit Illustrationen von Gaston de Latenay. Auch dieser Künstler hält streng am Charakter kolorirter Federzeichnung fest. In gross gezogenen, gleichmässigen Umrissen setzt er seine vornehmen Gestalten in ihre reiche Umgebung. Die Innenzeichnung beschränkt sich auf die notwendigsten Linien. Nur wo eine Fläche näher charakterisiert werden soll, Baumlaub, Wasser, Grasboden, wird sie mit kleinen, bezeichnenden Strichelchen überzogen. Diese Umrisse und Flächen sind aber mit der Hand koloriert in geschmackvoll gewählten, hellen, streng flächig gehaltenen Farben, die dem Ganzen einen unbeschreiblich sonnigen, heitern Ausdruck geben. Und wenn man sich vielleicht mit der Gestaltengebung des Künstlers nicht immer befreunden kann, so ist doch die Schilderung der Schauplätze so anziehend, die Farbe so vornehm und eigenartig reizvoll, dass man dies Buch als eine der erfreulichsten Erscheinungen der letzten Zeit ansehen wird.

Einen Zug freilich teilt die Illustration der Nausikaa mit den Bildern zahlreicher dieser Veröffentlichungen grösseren Formats. Die Illustrationen füllen keineswegs stets die ganze Seite, sondern oft nur die Hälfte, oder ein Drittel oder weniger. Dann aber schliessen sie sich nicht in ihrer Breitenausdehnung der Breite des Textspiegels an, sind auch nicht in dessen Mitte gesetzt, sondern irgendwo in eine Ecke oder sonst verschoben. Die dadurch schon bewirkte Unruhe im Aussehen der Seite wird nun aber noch erhöht dadurch, dass

diese Bilder sehr häufig nur Bildausschnitte geben: die Kronen einer Reihe Bäume, eine Gestalt halb durchschnitten und so fort. Dergleichen kann unter Umständen zur Erzielung einer besonderen Wirkung sehr vortrefflich sein, ist jetzt aber zur Manier geworden und wird mitunter ganz sinnlos oft und unnötig angewandt, sodass man den Eindruck gesuchten, bizarren Stückwerks dabei nicht los wird.

Ein besonders auffallendes Stück der Art hat sich Mucha in dem Umschlag seines Pater (ebenfalls Piazza) geleistet. Ich kann im übrigen über das Werk, in dem farbige Blätter des hier in Frage stehenden Charakters mit Lichtdrucken nach Tuschzeichnungen abwechseln, nur dasselbe sagen, was überhaupt von Mucha zu sagen ist. Seine Figuren sind effektvoll ohne Körper und Seele, seine Dekoration verschnörkelt, gesucht, nicht flächig, nicht klar plastisch, sondern ganz wild gemischt, seine Farbe mild, ja süss — kurz die ganze Mache ohne künstlerischen Ernst.

Viel anziehender, weil gesehen und empfunden, sind die prächtigen, hell gefärbten Federzeichnungen, die Kauffmann Deulins contes d'un buveur de bière (Boudet) beigegeben hat. Das ist wieder eines der zahlreichen Bücher, die die Vorzüge der ganzen Art gerade für die Illustration ins hellste Licht setzen.

Leichteren Gewichts, aber genial in ihrer Frische und lebensprühenden Charakteristik sind die Sachen Morins. Ob er die Ausgelassenheit der Revolution oder des Empire, ob er das Leben der tollen Welt am Montmartre unserer Tage schildert, immer sind seine Federzeichnungen, leicht koloriert, unendlich treffend in jedem Strich und vom packendsten Humor. Ich greife nur einiges heraus: Nodier, Le dernier chapitre de mon roman (Conquet), die Revue des quatre saisons (Ollendorff), eine kleine, übermütige Vierteljahrsschrift, wie sie nur in Paris so möglich ist, die Carnavals Parisiens und vieles andere.

Wenigstens erwähnt sei auch André Sciama, Paris en Sonnets, mit sehr hübschen Illustrationen Henriots (Conquet). Und von Henriot weiter die Illustrationen zu Maupassants Imprudence (aux dépens d'un ami des livres gedruckt!). Sodann Anatole France, Balthasar et la reine Balkis mit Illustrationen nach Caruchet (Conquet). Feine, sicher und charakteristisch gezeichnete, humorvolle Tierschilderungen, fast nur Umriss mit ganz streng flächiger Farbe hat Vimar geschaffen. Das Geheimnis ihrer Wirkung ist neben der Feinheit der

Linien ihre peinliche Gleichmässigkeit in der Stärke. Man sehe sich daraufhin etwa Guigon, l'illustre dompteur (Plon, Nourrit et Cie.) an.

Noch feiner im Umriss ist die Illustration einer Jeanne d'Arc von Boutet de Monvel. Dies Buch wie eine Reihe weiterer für die Jugend bestimmter Bücher des Künstlers sichern ihm den Rang eines Illustrators allerersten Ranges. Ausgesucht feiner Farbengeschmack und sichere Zeichnung vereinigen sich mit dem anmutigsten Humor.

Eine letzte Gruppe in diesem Gebiet kolorierter Zeichnung bilden endlich die Meister des illustrierten Albums und des Witzblattes. Ihre Zahl ist unendlich und ihre Kunst die glänzendeste der Welt in ihrer Art. Von den Zeichnern der Albums (z. B. bei Plon, Nourrit et Cie.) bis zu den Künstlern des Rire und weiter eine Armee voll Geist und Geschick ohnegleichen. Es genügt hier, auf das Gebiet im ganzen hinzuweisen. Die Namen der Schriften, Blätter und Künstler sind ohnehin bekannt genug. Nur die Verschiedenheit der Mache sei noch kurz erwähnt. Jeder der Grösseren mindestens hat seine besondere Manier, die ihm allein eigen ist.

Dass diese Illustrationen, Skizzen und Karikaturen oft genug auf die Farbe ganz verzichten, und dass wir damit bei der primitivsten Art der Illustration, der mittels Aetzung nach einer Federskizze hergestellten, angelangt sind, braucht nur erwähnt zu werden. Künstlerisch Neues und Wichtiges bietet dies in Paris keineswegs spärlich vertretene Genre nicht. Aber wenigstens einen Namen haben wir auch hier zu nennen: Léandre (der natürlich auch farbige Sachen, und sehr feine gemacht hat) mag als Meister einfarbiger Illustration hier seine zahlreichen Genossen vertreten. Wenn in Morins Zeichnungen der Charakter der Feder vorherrscht, so bedient sich Léandre gewiss der weicheren Kreide. Auch seine Illustrationen zeigen diese Manier, gleichviel wie sie gedruckt sind. (Er hat auch einige ausgezeichnete Plakate geschaffen.) Im übrigen ist er ein Schilderer des sprühenden Pariser Lebens, ein Zeichner voll Sicherheit und Grazie. Illustrationen seiner Hand finden sich z. B. in Brulat, Sous la fenêtre und in Karélis mémoires d'un fou.

Damit wäre so ungefähr eine Vorstellung von dem gegeben, was in Frankreich heute geschaffen wird. Es kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, dass der in mehr als einem Stück konservative Charakter des französischen Buches keineswegs ein Zeichen

technischer oder künstlerischer Stagnation ist. Ich wiederhole, man hat es in Frankreich gar nicht nötig, alle Tradition über Bord zu werfen und eine „Reform" zu inaugurieren. Man braucht nur weiter zu entwickeln, was man besitzt. Die glänzende Schar der Künstler, die seit je an den Aufgaben des Buchgewerbes teilgenommen hat, ist die beste Bürgschaft für das innere Leben unserer Kunst. Es wird sich nur darum handeln, ob diese künstlerischen Kräfte in gemeinsamer Arbeit unter den mannigfachen Keimen zu neuen Schöpfungen einen oder mehrere so folgerichtig entwickeln, dass neue Typen entstehen, die dann für gewisse Gattungen schlechthin vorbildlich würden. Freilich müsste dann die Arbeit auch die Schrift und den Satz in ihr Bereich ziehen. Denn auf die Dauer dürfte sich die alte Antiqua ebenso gegen den kräftigen Stil, wie ihn Lepère vertritt, wie gegen die feinen farbigen Sachen spröde, allzu nüchtern und unpersönlich erweisen.

Aber das sind Zukunftsgedanken. Für heute gilt: die französische Buchkunst ist so lebendig, wie nur denkbar. Sie verfügt über eine Fülle treibender Kräfte. Und ihre Stärke ist auf allen Gebieten die Erhaltung der Tradition, eine Gleichmässigkeit der künstlerischen Kultur bei den Schaffenden und den Geniessenden, wie sie kaum anderswo anzutreffen sein dürfte, und damit ein Abnehmerkreis ohnegleichen. So nur ist zu erklären, dass sich die Radierung im Buch erhalten konnte, ja dass sie Miene macht, sich zu einer modernen Illustrationsart auszubilden. So nur, dass der Illustrationsholzschnitt hier als originale Kunst gepflegt werden konnte und gepflegt wird, ebenfalls mit der besten Aussicht auf Ausbildung im Sinne echter persönlicher moderner Illustrationskunst. So nur endlich, dass die Farbe diese eminente Rolle im Buche spielen kann, scheint es doch, als werde das französische Buch der Zukunft die Farbe überhaupt nicht mehr entbehren wollen.

Die genannten Erscheinungen sind von solcher Bedeutung, dass sich ihrem Gewicht auch die nicht werden verschliessen können, die im Typus des englischen Buches den Typus des modernen Buches schlechthin verehren. Frankreich wird und kann diesen Typus nie so annehmen, wie er ist. Dazu ist man dort viel zu sinnlich (ich meine in des Wortes weitester, bester Bedeutung) angelegt. Diese schwarzen Schatten entbehren der Lebensfülle und des heiteren Farbenreizes. Man ist nicht fürs Abstrakte in Frankreich. Es ist auch gar nicht abzusehen, warum jener Typus der allgemeine werden

sollte. Was wir alle wollen, die dekorative Einheit im Buche, das lässt sich auch so noch erreichen. Zahlreiche von den genannten Büchern sind der beste Beweis dafür.

Freuen wir uns also des künstlerischen Reichtums im französischen Buchgewerbe. Wie arm sieht es dagegen anderswo aus!

Nicht in England. So viel einfacher sich das englische Buch gibt, arm an Kunst ist es nicht, auch nicht arm an Freunden.

Wesentliche Neuerungen hat es in den letzten Jahren nicht erfahren. Der Gesamtcharakter ist der gleiche geblieben. Wir finden fast überall eine mehr oder weniger kräftige Antiqua (sehr beliebt sind die Mediävalschnitte), möglichst geschlossenen Satz, wunderschönes rauhes, griffiges Papier und einen meist guten Leinenband. Diese Eigenschaften kommen auch dem wissenschaftlichen englischen Buche zu. Man kennt in England den Unterschied nicht zwischen dem Gelehrten, der sich im Buche alles bieten lässt, wenn er's nur lesen kann, und dem Liebhaber. Mehrere der grossen wissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahre gehören geradezu zu den bestgedruckten Büchern dieser Zeit. Und für Bücher über Kunst versteht sich künstlerische Haltung von selbst.

Diese Höhe des Durchschnitts gibt erst den richtigen Massstab für die Würdigung der grossen Reformer und Meister englischer Buchkunst. Von William Morris waren nur zwei Hauptwerke in Paris: der Chaucer und die History of Godefrey of Bolonge, aber sie genügten, um die ganze Bedeutung ihres Schöpfers anschaulich zu machen. Man kann sagen, diese breiten Leisten seien schwer und allzu schwarz, die Illustrationen zu archaisch, streng, blutarm, die Schrift doch eben nur eine gute Kopie. Gleichviel. Niemand verlangt, dass alle Welt Bücher drucken solle, wie William Morris. Seine That bleibt darum doch eine ganz ausserordentliche. Auch wenn seine Bücher einmal aus der Mode gekommen und nicht mehr so hoch im Preise stehen werden, wie jetzt, werden sie ihren Wert haben als Zeugnisse einer denkwürdigen Wendung, jener ausserordentlich ernsten und grossartigen Anstrengung, in einer Zeit rasender technischer Fortschritte die Kunst auch da zu erhalten und wieder einzusetzen, wo sie allen Boden zu verlieren schien. Und dabei ist es doch keineswegs nur der historische Wert, der diesen Büchern auch in der Zukunft einen Platz in der Bibliothek des Liebhabers sichern wird. Die Einheit des Ganzen, der grosse Stil sind so vollendet, dass wir schliesslich doch sehr wenig Gleichwertiges dagegen

aufbringen könnten, auch wenn wir uns noch so entschieden sagten, „das moderne Buch“ möchte anders aussehen. Die ernsten, langsam schreitenden Gestalten im Chaucer, immer wunderbar klar (trotz des völligen Verzichts auf eigentlich malerische Mittel) aus dem Grunde herausgehoben, werden von dem reizvollen Zug des Blattwerks in den Rahmen nicht um ihre strenge Ruhe gebracht. Und wundervoll steht neben diesem Schmuck die kräftige klare Type. Nie seit dem Zeitalter der Erfindung ist die schwarze Kunst so zur Entfaltung des ganzen Ernstes ihrer Wirkung gekommen, wie in diesen Büchern. Daneben stehen auch Sachen wie Spensers Faerie Queene, geschmückt von Walter Crane erst in zweiter Linie, so glänzend sich in dem umfangreichen Werk der Reichtum des Zeichners an Erfindung im Grossen und besonders auch im Kleinen zeigt.

Interessant ist es, zu beobachten, wie wenig selbstverständlich der Linienstil auch in der Illustration schliesslich doch unserer Zeit ist.

In mannigfachen Abstufungen kann man die Zuhilfenahme malerischer Mittel, d. h. also hier der Tonwerte, in den Zeichnungen auch der englischen Illustratoren verfolgen. Sogar Walter Crane gestattet sich mitunter solche Seitenblicke. Sullivans geistvolle Zeichnungen zu Carlyle, Sartor Resartus gehen noch einen Schritt weiter (übrigens ein prachtvolles Buch!), und die Illustrationen von Batten (The book of Wonder Voyages, London, David Nutt) nähern sich dem Tonbild noch mehr. Ganz streng im Linienstil (Umriss mit ganz sparsamer Innenzeichnung) hält sich eigentlich nur Anning Bell. Sein Vorbild ist bekannt: die glänzende und doch massvolle Dekoration venezianischer Drucke aus dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts verrät sich oft genug deutlich in seinen Bildern. Er weiss aber auch seinen Gestalten eine Anmut und eine mädchenhafte weiche Schlankheit zu geben, die sie ganz zu seinem Eigentum macht. So zählen die von ihm geschmückten Bücher (John Keats, English Lyrics from Spenser to Milton, Sommernachtstraum u. s. f.) zum Reizvollsten, was der englische Verlag der letzten Jahre gebracht hat.

Seiner Art folgen zahlreiche vortreffliche Kinderbilderbücher, wenn auch entsprechend kräftiger. Der gewiss modernste unter den englischen Meistern der Linie war jedenfalls Aubrey Beardsley. Sein herrliches Hauptwerk, Le Morte Darthur by Thomas Malory (J. M. Dent and Co.) wird immer den frühen Tod dieses begabten Zeichners schmerzlich empfinden lassen. Das Buch bietet auch in seinen rein dekorativen Schmuckstücken, so in

den Kapitelanfängen, Köstliches (die Kapitelzahl ist wie ein Initial in ein rechteckiges Zierstück gesetzt und so dem Anfang des Textes vorgedruckt). Ein grundsätzlicher Unterschied in der Zeichnung gegen Anning Bell ist darin zu finden, dass Beardsley bei aller Strenge im Verzicht auf malerische Mittel der schwarzen Fläche viel mehr Feld einräumt, als jener. Das giebt seinen Bildern und somit der ganzen Seite mitunter etwas Fleckiges, Schweres. Aber das hat gegenüber der unbedingten Kraft und Kühnheit, mit der sich der Künstler ausspricht, wenig zu sagen. Das muss auch denen gegenüber betont werden, die persönlich zu dem oft exotisch-bizarren Stil des Meisters kein Verhältnis finden. Wer mag verkennen, wie viel eigenster Anschauung in den feinen Gesichtchen, den nervösen Händen, den geschwungenen Gewandlinien dieser Gestalten steckt. Die moderne Grossstadtkultur hat in ihm einen eigenartigen und weit unmittelbareren Interpreten gefunden, als uns der erste Eindruck vielleicht sagt.

Neben diesen Meistern und ihren Büchern stehen nun bezeichnenderweise Künstler und Werke, die die alten Traditionen festhalten und doch die gesunde Grundlage jedes guten Buches, von der oben die Rede war, mit den andern gemein haben. Da finden wir Werke, die mittels ganz feiner Federzeichnung (in Holz geschnitten oder hoch geätzt) illustriert sind. Die Striche sind so fein, dass der flüchtige Eindruck mitunter der einer Radierung ist. In solchen Zeichnungen spricht sich besonders gern die eigentlich erzählende englische Illustration, reich an trockenem Humor und feiner Satire, aus. Ein reizendes Buch mit solchem Schmuck ist Pride and Prejudice by Austen (Allen). Hier finden sich auch überaus glückliche Initialen. Die Illustration rührt von Thomson her, dem wir auf diesem Felde öfter begegnen. Neben ihm ist etwa noch Alfred Parsons zu nennen (Lang, Selections from Wordsworth. Longmans, Green and Co.).

Weiter wird auch der moderne Tonschnitt verwandt, so von Wyllie (The Tidal Thames. Cassell and Co.) und George Reid (Oliphant, Royal Edinburgh. Macmillan). Und endlich finden wir sogar noch den feinen ältesten englischen Holzschnitt der Zeit Birket Fosters. Aber, es sei noch einmal hervorgehoben: alle diese Bücher zeichnen sich auch durch treffliches Papier und klare, kräftige Type, durch guten, möglichst geschlossenen Satz und ein geschmackvolles Aeussere aus. Und diese Höhe des Durchschnitts bietet die sichere Bürgschaft, dass die künstlerischen Tendenzen, die in England stark

sind und sich noch weiter ausbreiten dürften, den Boden zu gesundem Ausleben finden werden.

Ebenfalls keine Ueberraschung mehr, aber ganz die alte Freude brachte dem aufmerksamen Betrachter das dänische Buch. Das moderne dänische Buch ist im wesentlichen der fruchtbaren Arbeit Hendriksens zu danken. Seinen und seiner Freunde Bemühungen ist es gelungen, einen neuen Typus zu schaffen, der an Kraft, Einheitlichkeit und künstlerischem Wert sehr wohl mit dem englischen und amerikanischen in Wettbewerb treten kann.

Warum ich gerade diese nenne? Weil der dänische Typus ihnen in manchem verwandt ist, ja sie vielfach auf ihrem eigensten Gebiet übertrifft. Zunächst ist der Satz und Druck hervorzuheben. Noch kräftigere Schrift — im allgemeinen — als in England, auch noch fester geschlossene Textgruppen als hier, mehr Abwandlungen des Themas, z. B. im Titelsatz, als in Amerika, und mehr und interessanterer Schmuck als in jenen beiden Ländern. Den dänischen Druckern — d. h. denen, die hier in Betracht kommen (ich zähle etwa fünf bis sechs ganz vortreffliche Anstalten) — ist es durchaus selbstverständlich, dass der Accidenzsatz mittels geschlossener, fein gegeneinander abgewogener Text- und Schmuckgruppen ein künstlerisch wirkendes Ganzes herzustellen habe. Und wie wenig dabei die Klarheit und Uebersichtlichkeit des Textes leidet, das mag man sich doch selbst einmal ansehen. Es ist eine faule alte Fabel, dass die dekorative Behandlung des Titels notwendig dessen Deutlichkeit beeinträchtigen müsse. Es gehört nur guter Wille, Geschmack und — etwas Erfindsamkeit dazu, um die richtige Lösung zu finden. Jedenfalls: die Energie der Schwarz-Weiss-Wirkung und die Geschlossenheit des Satzes, seine trefflich-dekorative Gestaltung sind hier so weit als nur irgendwo gediehen, und diese Vorzüge sind Gemeingut einer ganzen Reihe von Verlegern und Druckern.

Aber damit ist die glänzendeste Seite des neuen dänischen Buches noch nicht genannt. Diese bildet der Schwarz-Weiss-Schmuck. Im Gebiet der kräftigen, streng linearen oder flächigen modernen Schwarz-Weiss-Vignette muss man Dänemark die Palme zuerkennen. Was die Tegner, Jerndorff, Moe, Heilmann, Hansen, Syberg, Larsen, Skovgaard, Frölich, Christiansen und andere geschaffen haben, ist so eigenartig, glücklich, kräftig, dass es guten Teils zum besten Buchschmuck überhaupt gehört. In seiner Art ist es der beste. Wohlgemerkt, ich meine nicht die Illustration. Denn wenn auch

niemand Tegners Zeichnungen für den Holzschnitt Frische, Humor, treffliche Charakteristik, oder Frölichs feinen Umrissen, Skovgaards kräftigen Linienzeichnungen Sicherheit, Anmut und Kraft absprechen kann, so wird man doch nicht sagen dürfen, dass Ebenbürtiges nicht auch anderswo gemacht würde. Wir werden auf die besten Sachen, die hoch einzuschätzen sind, noch zu sprechen kommen. Aber überragt wird diese Illustration an Eigenart und Frische noch von der Dekoration. Es sind — für den Liebhaber — ganz reizlose Bücher und Hefte, die mitunter den anziehendsten Schmuck erhalten haben. Die Nordische Telegraphengesellschaft giebt eine Jubiläumsschrift heraus: sie ist mit Kopfleisten, Kapitelvorsatzstücken, Schlussvignetten geschmückt, die ihresgleichen nicht haben. Der Draht, die Isolierglocken, die Maschinen, die elektrischen Batterien, der Blitz selbst, alles hat Motive abgegeben zu ganz eigenartig kräftigen, meist höchst glücklich stilisierten Linienzeichnungen in Schwarz und Weiss. Oder: die dänische Lebensversicherungsanstalt veröffentlicht eine Festschrift: Tegner zeichnet dazu einen Schmuck, der von Rokokodekorationen ausgeht, sich aber meist sehr frei und dem dänischen Schmuckstil entsprechend kräftig, ja derb bewegt. Ja, ein Fahrradkatalog (Hamlet, Kiöbenhavns Cyclefabrik Aktieselskab) wird geradezu zum Muster glücklicher Dekoration der Buchseiten bei gemischtem, mit Illustrationen durchsetztem Satz. Nicht nur der Umschlag (farbig, die Motive sind dem Rad entnommen), auch Leisten, Initialen, Zwischentiteldekoration, Schmuckstücke sonst: alles ist ganz vortrefflich gemacht, neu, dem besonderen Zweck abgewonnen. Es ist eine ganz hervorragende Leistung (Heilmann). Wenn darnach ein Führer durch Kopenhagen, wenn Kataloge über Ausstellungen, buchgewerbliche Zeitschriften (z. B. die Aarskrift, geschmückt von Tegner, Larsen, Heilmann, Moe — ganz vortrefflich, auch gerade wieder in der Erfindung und Gestaltung ganz neuer Motive), Familiengeschichten und Aehnliches köstlich behandelt werden, nimmt das nicht wunder. Einige der zuletztgenannten Gattung müssen besonders erwähnt werden. Da ist Det Suhrske Hus i Kiöbenhavn (Text von Nyrop), dessen Dekorationen, wieder von Tegner aus dem Rokoko entwickelt, nicht nur für sich ganz prächtig ihren Dienst thun, sondern auch noch ausgezeichnet die Familienbildnisse, die in Heliogravüre beigegeben sind, umrahmen und so schon durch die Gleichheit der Farbe und der Manier mit den geschmückten Textseiten zusammenschliessen. An diesem Buch ist übrigens alles vortrefflich: Band, Vorsatz, Papier,

Druck ebenso, wie der genannte Schmuck. Neben diesem Werk müssen noch genannt werden Nyrops Niels Lunde Reiersen mit Schmuck von Heilmann und desselben Verfassers Ny Carlsberg, das wieder von Tegners Hand seine Dekoration erhalten hat. Alle diese Werke sind auch mit schönen Bänden, Umschlägen und Vorsatzpapieren von ihren Künstlern ausgestattet.

Dass nun auch andere Sachen, sogenannte schöne Litteratur, dieses Schmucks teilhaftig wurden, ist selbstverständlich. So ist die Eddaausgabe (Den Aeldere Eddas Gudensange) in Philipsens Forlag von Frölich nicht nur illustriert, sondern auch auf eigenartige, aus der alten Schmuckkunst des sogenannten Völkerwanderungsstils entwickelte Weise dekoriert. So hat die kleinere, musterhaft einfach und gut gedruckte Holbergausgabe, die Bojesen veranstaltet hat, reizende Vignetten von Tegner. So weist Frederiksen, Et Juledigt Kopfleisten und kleine Schlussstücke in einem charakteristischen Strichstil von August Jerndorff auf. Und natürlich haben auch die meisten der Sachen, deren Hauptschmuck ihre Illustrationen sind, solche Zierstücke. Die eigentliche Illustration steht nicht ganz auf derselben Höhe. Am eigenartigsten sind noch die mehr oder weniger herben Strichzeichnungen von Skovgaard, dessen Thorbens Datter og Hendes Fader-Bane ich obenanstellen möchte. Es ist dies eine der Folkeviser-Ausgaben, die die Forening Tremtiden besorgt. Dieses schöne Unternehmen, alte Volkslieder und -geschichten in künstlerischer Behandlung neu erscheinen zu lassen, kann gar nicht hoch genug angeschlagen werden. Die Ausführung ist hier einmal lediglich von künstlerischen Gesichtspunkten geleitet und dennoch — billig. Von Skovgaard ist noch illustriert Rolandskvadet. Auch hier zeigt sich die kräftige, gesunde Einfachheit seiner Federzeichnung. Doch ist die mehr ausführende Art, die er hier anwendet, nicht so reizvoll wie der fast reine Umriss dort. Zu Vergleichen zwischen seinem Stil und dem zweier anderer Künstler (Bindesböll und Jerndorfi) giebt das Werk Troldtöj Anlass. Hier hat er sich mit den Genannten in die Illustration geteilt.

Tegners immer lebendige und charakteristische Kompositionen sind am glücklichsten, wo er auf malerische Mittel verzichtet. Wie er als Zeichner geistvoller Vignetten ausserordentlich hoch steht, so sind auch seine Illustrationen durchschlagend, sobald er mit charakteristischen Strichen eine Gestalt, eine Situation festhält. Die malerisch ausgeführten Bilder, in Tonschnitt wiedergegeben, ermangeln dagegen

bisweilen der feineren Reize, die man im Tonbild sucht. Aber, wie gesagt, als eigentlicher Illustrator hat er eine ganze Reihe höchst amüsanter Sachen geschaffen. Ich nenne nur die Illustrationen zu der grossen Holberg-Ausgabe, die sich teilweise noch im älteren Fahrwasser bewegen. Dann als Zeugnis für seine weitere Entwicklung ganz besonders den Schmuck zu Andersens Eventyr, der neuen grossen Ausgabe Bojesens. Hier wird sein überraschendes Können wie die Grenze seiner Kunst gleich offenbar. Jedenfalls ist er einer der wenigen ganz echten Illustratoren unserer Zeit, die ganze Künstler sind.

Wie schon Tegner hie und da zu toniger Behandlung der Illustration neigt, so finden wir sie auch bei zahlreichen anderen Künstlern, die hier nicht einzeln erwähnt werden können. Selbstverständlich giebt es der Zwischenstufen zwischen Strichzeichnung und Tonbild unendliche. Und die Regel ist daher auch ein Facsimileschnitt, der nur bisweilen zur Ausführung in Tönen übergeht. Künstlerisch gilt dabei fast regelmässig dasselbe, was oben von Tegner gesagt wurde: frischer und charakteristischer ist fast stets das Strichbild; weitere Ausführung mit malerischen Mitteln beeinträchtigt meist die Wirkung. Einige hübsche Bücher der Art wenigstens seien genannt: Henrik Pontoppidan, Vildt mit kleinen Landschaften in Vignetten (Strichzeichnungen von Fritz Syberg); Gjellerup, Konvolutten und Wesse, Udvalgte Skrifter, beide illustriert von Moe; Gjellerup, Minna mit Zeichnungen von Heilmann und Holst; Den Lille Hornblaeser illustriert von Christiansen. Das ist einiges, was man in Paris zu sehen bekam. Gewiss nicht alles, vielleicht auch nicht das Beste. Es zeigt aber die durchschnittliche Höhe dieser Illustration, die sich mit der eigentlichen englischen Illustration z. B. wohl messen kann.

Für sich steht Frölich. Seine immer feinen Umrisse, die nur bisweilen einen gleichmässig grauen Ton zur Scheidung der Flächen zur Hilfe erhalten, vermögen uns auf die Dauer weniger zu interessieren, so vornehm und fein sie auch auf der Blattfläche stehen. Die von ihm illustrierten Bücher sind unter ihren derberen Landsgenossen schöne Zeugnisse der Unsterblichkeit hellenischer Formengrösse. Und zur Illustration eines Werkes wie Musaios Hero og Leandros sind Frölichs Bilder so am Platze, dass wir uns gar nicht bewusst werden, wie viel mehr wir eigentich von einer moderneren Illustration erwarten. Von Frölichs Werken seien noch hervorgehoben Aage og Else und Nordens Guder (Radierungen).

Endlich giebt es auch hier einige gute Kinderbücher: Ernst

v. der Recke, Tordenskjold, illustriert von Slott-Möller, Oehlenschläger, Sanct Hansaften Spil, illustriert von Hans Nikolai Hansen und (weniger gut) Svend Grundtvig, Danske Folkeaeventyr u. a.

Erwähnen wenigstens muss ich in diesem Zusammenhang die Weihnachtshefte und Anzeigen dänischer Verleger. Sie gehören mit ihrem ausgezeichneten, farbigen Schmuck schon seit Jahren zu den besten Erscheinungen ihresgleichen. Unter anderem zeigt sich in mehreren dieser Hefte eine hervorragende Begabung für das farbige Kinderbilderbuch (Louis Moe!).

Ueber Schweden und Norwegen ist nicht viel zu berichten. Immerhin giebt es zur Ueberraschung für den Suchenden einige Werke, die völlig neues Leben atmen. Die Centraldruckerei in Kristiania hat eine Jubiläumsschrift (Regierungsjubiläum König Oskars II. 1897) hergestellt, die nicht nur vortrefflich auf wunderschönes Papier gedruckt ist, sondern auch ganz ausgezeichnete, auf den Inhalt geistvoll bezugnehmende Dekorationen enthält. Der Charakter ist durchaus der der dänischen Vignetten, was nicht wunder nimmt, wenn wir hören: der Künstler ist Louis Moe. Ein vortreffliches Kinderbuch hat Larsson geschaffen: Ett Hem (Bonnier).

Von G. Munthe finden wir Illustrationen in Sangens-Saga af Joh. Fred. Vinsnes und in Snorre Sturlasön Kongesagaer (in diesem grossartig angelegten Buch teilt er sich mit Egedius, Krohg, Peterssen, Werenskiold und Wetlesen in die Aufgabe der Illustration). Munthe zeichnet in einem reinen Strichstil. Kräftig, aber nicht geglättet sind seine Striche. Alles ist unverwischt charakteristisch. Die eigentlichen Illustrationen wirken leicht etwas ermüdend — woran freilich auch der Stoff mitschuldig ist. Ganz vortrefflich sind aber allermeist seine Dekorationen in beiden Büchern. Er zeichnet sie in Schwarz und Rot und entnimmt die Motive wiederum den alteinheimischen Techniken (wie manche Dänen): die Spiralen der Bronzezeit, die wunderlich stilisierten Tiere der Flachschnitzerei in Holz und Elfenbein so gut wie das Geriemsel aus dem frühen Mittelalter, Motive der Flecht- und Webetechnik. Das alles verbindet sich in diesen Kopf- und Schlussstücken zu einem neuen, recht wirkungsvollen Ganzen.

Endlich sei noch genannt Oskar Frederik, Vers og Prosa mit Vignetten von W. Peters. Das Buch ist interessant, weil darin der Versuch gemacht ist, Tonbildchen (Autotypien) vermittelst Rahmen mit dem Text zu einer Einheit zusammenzuschliessen. Der Versuch ist nicht misslungen. Es ist ein sehr hübsches Werk.

Wenn man sich eine Vorstellung von der Höhe holländischer Druckkunst verschaffen will, muss man Werke anschauen, wie Nieuwenkamp en Veldheer, Oude Hollandsche steden an der Zuiderzee (Haarlem, Bohn). Da ist schlechterdings alles vortrefflich. Die Schrift eine kräftige Antiqua, der Satz geschlossen, der Titel in festen Gruppen geordnet, die vortrefflich gegen einander und im Verhältnis zur Fläche abgewogen sind, die Initialen klar schwarzweiss, nur soweit dekoriert, als die unbedingte Deutlichkeit des Buchstabenkörpers verträgt, der Schmuck behutsam, streng flächig gezeichnet, aus pflanzlichen oder Linienelementen gebildet. Zeilenfüllungen und dergleichen kleine Stücke sind nicht anspruchsvoll. Die Ganzseitenbilder endlich ganz köstliche, reine Linienzeichnungen, ebenso sicher in ihrem Aufbau, wie reich an feinen, künstlerischen Reizen. Es sind Städtebilder voller malerischer Qualität. Und aufs höchste zu bewundern ist, wie restlos die Uebersetzung ins Strichbild gelang. Das Buch ist ein vortreffliches Zeugnis des künstlerischen Ernstes, mit dem hier die Aufgabe ergriffen wird.

Die holländische Buchkunst ist einfach, so eigenartig sie ist. Künstlerindividualitäten, die um jeden Preis neu sein wollen, fehlen. Selbst der allerindividuellste, Toorop, emancipiert sich mindestens in seinen ornamentalen Sachen nur wenig von der Grundlage, die allen gemeinsam ist. Das Ornamentale im Schmuck überwiegt weit. Eigentliche Illustration finden wir, abgesehen von den trefflichen Kinderbüchern, so gut wie nie. Es ist meist Schmuck, Umschlag oder Band, Vorsatz, Titel- und Seitenschmuck, Rahmen, Schlussstücke, was die Künstler dazu geben. Und dabei bedienen sie sich pflanzlicher Elemente, die mit dem grössten Geschick flächig stilisiert werden. Sie lassen der Pflanze meist mehr von ihrem Charakter, als z. B. die Engländer, wissen aber die feinen Blättchen und Blumen, die sie wählen, so sicher und symmetrisch zu ordnen, so fein in die Fläche zu bringen, dass man nie den Eindruck des „Naturalismus“ hat. Die Farbe, die sehr oft angewandt wird, ist allermeist ganz hell. Es sind wenige matte Töne, blasses Gelb, Gelbgrau, ebenso blasses Grün oder Rot, die ihnen genügen. Natürlich kommen daneben auch sehr farbenprächtige Sachen vor, selten aber im Buche. Neben diesen pflanzlichen Dekorationen finden sich auch rein aus Linien gebildete vor. Die Linien oder Bänder haben vielfach einen ganz eigentümlichen Zug, sie laufen gerade, schwellen aber an einer Kante in weicher Kurve an und münden so in eine andere Linie, die

rechtwinklig oder schräg zur ersten steht. Aus solchen Linien und Bändern hat Toorop manche seiner kräftigen Ornamentfelder zusammengesetzt. Sie sind in dieser Gestalt der holländischen Dekoration eigentümlich.

Weiter werden aber auch Tierkörper, besonders gern geflügelte Wesen, zum Flächenschmuck verarbeitet. Ganze Zierfelder aus dem Motiv eines rechteckig umrahmten Schmetterlings herausgestaltet finden sich, und ebenso dankbar erweist sich die Libelle.

Endlich kommt noch ein ganz eigentümliches Flächenmuster vor. Man hat die Dekorationen javanischer Stoffe, die flach bedruckt sind, das Genre Batik aufgenommen und verwendet seine Muster am Aeussern wie im Innern des Buches. Diese Muster erinnern bald an Korallen, bald an ganz schlankgezogene Blumenkelche, bald an noch andere, nicht zu definierende Gewächse. Sie sind aber stets mit einem virtuosen Gefühl für die Verteilung der farbigen Massen geordnet und ebenso geschmackvoll in Farbe gesetzt.

Will man all diese Dekorationen in bunter Folge kennen lernen, muss man die Reihe der äusserst reizvollen Nieuwenhuiskalender (seit 1896, Scheltema en Holkema) durchsehen. In diesen köstlichen Blättern haben Nieuwenhuis, Dijsselhof, Lion Cachet einen wahren Musterschatz moderner holländischer Zierkunst in Farben auf der Fläche gegeben.

Ich will nur noch einige der hervorragendsten Sachen herausheben. Joost van den Vondel, Gijsbrecht van Aemstel (Erven F. Bohn) ist nicht nur ganz vortrefflich gedruckt und mit Initialen und schwarzweissen Zierstücken versehen, die denen in „Oude Hollandsche steden“ nichts nachgeben, das monumentale Werk enthält auch noch lithographierte Tafeln, unter denen besonders die stilisierten Architekturen ganz wundervoll im Ton sind, wie farbige Kapitelanfänge und Zierleisten, die ebenfalls allermeist vortrefflich gelangen. Der Künstler ist A. J. Derkinderen. — Unter den monumentalen Werken der internationalen Buchkunst verdient dies Buch einen hervorragenden Platz.

Auch Joseph Israëls finden wir unter den Buchkünstlern. Mit Zeichnungen seiner Hand ist die Beschreibung seiner Reise durch Spanien geschmückt (Spanje, Mart. Nijhoff), und Radierungen des Meisters finden wir in Juweeltjes und in „De Kinderen der zee“ (beide bei Sijthoff).

Eins der köstlichsten, modernen Bücher überhaupt ist La jeu-

nesse inaltérable et la vie éternelle, mit Illustrationen (Radierungen) von Bauer und Schmuck (ebenfalls radiert) von Dijsselhof. Bauers Illustrationen sind ganz ausgezeichnet in der Charakteristik des Moments und seiner Stimmung, ebenso in bewegten Scenen, wie in der Schilderung ganzer Massen in ihrem Drang. So sind z. B. einige Heereszüge wundervoll charakterisiert, oder Volkshaufen, oder auch der durch eine Einöde vorwärts drängende dunkle Reiter. Ebenso fein und wahre Muster der oben geschilderten Pflanzendekoration in Umrisslinien sind die stets rechteckig geschlossenen Schmuckfelder, die über oder unter dem Text stehen. Das Buch ist auf Japan gedruckt. Ein feiner Band und Vorsatz im Genre Batik (in Mattgelb und gelblichem Weiss) vollenden das Ganze (Scheltema en Holkema).

Ein gutes Beispiel farbigen Buchschmucks giebt die von Nieuwenhuis dekorierte Ausgabe der Gedichte Perks (S. L. van Looy).

Am Schmuck der Sammelausgabe Nederlandsche Dichters (S. L. van Looy) hat eine ganze Reihe Künstler mitgearbeitet. Hier haben sie sich auf kleine, kräftig schwarz-weisse Zierstücke beschränkt, die mitunter etwas schwer wirken, im ganzen aber einen guten Begriff der holländischen Buchdekoration geben.

Endlich einige ganz vortreffliche Kinderbücher, die unmittelbar neben die besten modernen englischen gestellt werden müssen. Da sind einmal die Sachen von Hoytema, weitaus am besten Het leelijke jonge eendje mit seinen ausgezeichneten, lithographierten Tierbildern. Auch vieles in desselben Künstlers Twee hanen ist vortrefflich (beide bei C. M. van Gogh). Dann ist zu nennen Hoffmann, Notenkraker en Muizenkoning, mit sehr guten Strichzeichnungen von Wenckebach (Scheltema en Holkema). Weiter Caspel, De schoone Slaapster in het Bosch (Gerlings, Amsterdam) mit farbigen Bildern (Linienzeichnung, Farbe ganz flächig) und schönen Textrahmen, die den Bildern gegenüber bunt, sonst dunkel gehalten sind. Endlich die Sachen von Vaarzon Morel, die allerdings, soweit die Kinderbücher in Frage kommen, den vorgenannten nachstehen. Interessant ist die Bilderfolge des Künstlers Is. van Rennes, Een Hollandsche Kermis (Erven F. Bohn).

Wenn wir zum Schluss noch daran erinnern, dass Holland auch bereits eine gute, modern geschmückte Monatsschrift besitzt, Woord en Beeld (Erven F. Bohn), an der namhafte Kräfte mitarbeiten, so müssen wir sagen, dass dieser holländische Verlag, soweit er uns hier beschäftigt hat, sehr bemerkenswerte Anstrengungen, erfreulich durch

die Eigenart, Frische und Einheitlichkeit des künstlerischen Charakters erkennen lässt, und dies Urteil wird auch zu Recht bestehen, wenn wir den Verlegerleinenband kennen lernen, der fast keinem der genannten Werke fehlt und stets durchaus künstlerisch gestaltet ist.

Ueber Belgien muss ich mich kurz fassen. Die Pariser Ausstellung bot nichts, was das in letzter Zeit mehrfach charakterisierte Bild der Buchkunst dieses Landes ergänzt oder verändert hätte, ja nicht einmal so viel, dass dies Bild auch nur deutlich hervorgetreten wäre. Ich begnüge mich daher mit einem Hinweis auf jene Schilderungen in der deutschen Kunst und Dekoration und in den Graphischen Künsten.

Auch über die Schweiz ist nicht viel zu sagen, auch wenn man der illustrierten Wochenschrift „Die Schweiz" alle Gerechtigkeit widerfahren lässt. Man müsste denn Carlos Schwabe zu den Schweizern zählen. In Paris waren Zeichnungen zu sehen, bestimmt für Zolas Rève. Es ist eine gar subtile Kunst, diese zarte Linienzeichnung des mystisch angehauchten Schweizers. Aber gewiss echte Kunst. Der Vergleich mit Mucha ist lehrreich. Bei sehr flüchtigem Anschauen könnte man eine gewisse Aehnlichkeit zwischen beiden finden. Aber wie grundverschieden ist alles, wenn man genauer zusieht. Carlos Schwabe hat alles wirklich gesehen. In Gesicht, Haar, Gewand: überall giebt das feine Liniengefüge, die zarte, sorgsam gestimmte Farbe wirkliche Anschauung, ein starkes Gefühl wieder. Das Ueberzarte, Müde, Mystische, Spukhaft-Krause ist gewiss nicht jedermanns Sache. Aber wo sich dabei so viel selbständiges Sehen und so viel echte Empfindung zeigen, muss man der Kunst ihr Recht lassen. Eben der Mangel an echter Anschauung und Empfindung macht Muchas glänzende Gebilde zu öden Masken. Von Carlos Schwabe ist weiter L'Evangile de l'enfance de notre seigneur Jésus Christ mis en français par Catulle Mendes illustriert.

Ein österreichisches Buch — wie es ein französisches, englisches, dänisches, holländisches giebt — ein österreichisches Buch giebt es nicht. Oesterreichs Bedeutung für das Buchgewerbe liegt auf einem anderen Gebiete, dem der photomechanischen Reproduktionsverfahren. Immerhin müssen einige Erscheinungen ersten Ranges hier erwähnt werden. Das sind einmal die wissenschaftlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die dafür einen ganz vornehmen grossen Typus entwickelt hat. Grosses Format, grosse, klare Antiqua, Satz etwa im Stil der wissenschaftlichen französischen Pracht-

publikationen des 18. Jahrhunderts, gutes Papier (leider nicht mehr durchweg so gut wie früher vor dem Ueberhandnehmen der Zinkätzung), das sind die Grundlagen dieser Arbeiten, die sich schon auf eine stattliche Reihe von Jahren verteilen. Was sie noch besonders wertvoll macht, das ist der in ihnen niedergelegte Schatz an graphischen Arbeiten und Reproduktionen. Jedenfalls hat die Gesellschaft den Ruhm, dass ihre Publikationen auch in buchgewerblicher Hinsicht den Vergleich mit den guten neuen englischen und französischen Werken der Art aushalten können.

Aber die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat neuerdings auch einige Werke sogenannter schöner Litteratur veröffentlicht, als Sondergaben für ihre Mitglieder: Andersens Prinzessin und Schweinehirt, illustriert von Lefler, und Musäus' Rolandsknappen, illustriert von Urban und Lefler, endlich Bilderbogen und ein Bilderbuch für die Jugend.

Leflers Zeichnungen zu Andersen in einem Umrissstil mit sparsamer Innenzeichnung und flächiger Anwendung der Farbe sind sehr glücklich. Nicht nur frisch, lebendig und sicher gezeichnet, auch voll Humor und Grazie. Die Farbe ist gesund und geschmackvoll verwandt. Weniger kann man sich vielleicht mit dem Verhältnis der Bilder zum Text befreunden. Auch Lefler giebt, wie einige Franzosen, oft nur Bildaus- oder -abschnitte, die neben, über oder unter dem Textspiegel stehen. Ferner hat der Künstler, wohl aus dem richtigen Gefühl heraus, dass neben seinen Zeichnungen jede gedruckte Schrift hart und schwarz erscheinen würde, den Text selbst geschrieben und zwar in dünnliniger Schrift. Dadurch ist dem Buche zweifellos eine höchst wohlthuende Einheit gegeben, aber die Schrift ist nicht leicht zu lesen und das Ganze behält den Charakter einer — wenn auch höchst glücklichen — Gelegenheitsimprovisation.

Bei den Rolandsknappen hat man auf die Farbe verzichtet und den Text gesetzt. Und wenn auch der Stoff den Zeichnungen nicht den köstlichen Humor verleihen konnte wie Andersens unsterbliches Märchen seinen Illustrationen, so entfalten sie doch so viel Leben und Energie, sind so sicher und eindrucksvoll hingesetzt, fügen sich so ausgezeichnet mit dem sorgfältig gedruckten und mit feinen Initialen geschmückten Text zusammen, dass das Buch nach jeder Seite hin ein schönes Denkmal moderner Buchkunst bleibt.

Alexander Pocks Bilderbuch für die Jugend bildet einen der — leider noch immer sehr vereinzelten — Vorstösse, künstlerisches

Leben in die schmählich vernachlässigte Bilderbuchlitteratur zu tragen. Und die Bilderbogen sind erst recht höchst verdienstlich.

Mit diesen Unternehmungen hat die Gesellschaft einen sehr bemerkenswerten Schritt gethan. Wenn und wo der Verleger rein künstlerische Unternehmungen nicht wagt, da müssen Gesellschaften und — der Staat eintreten, um nur erst wieder das Bedürfnis nach dergleichen zu wecken. Mit dem Wachsen des Bedürfnisses wächst selbstverständlich auch der Mut des Verlegers.

Neben den Veröffentlichungen der Gesellschaft — von einigen vereinzelten anderen gut gedruckten und trefflich ausgestatteten Werken der letzten Jahre sehen wir ab — sind hier noch zu nennen zwei Zeitschriften: Kunst und Kunsthandwerk (Artaria), das Organ des österreichischen Museums für Kunst und Gewerbe, und Ver Sacrum, die Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs (Sezession). Beide sind modern. Aber jene verlegt das Schwergewicht naturgemäss in die Vortrefflichkeit des Materials und die Gediegenheit der Herstellung, diese in die künstlerische Originalität des Schmucks. Vornehmer wirkt ohne Zweifel jene. Ein wundervolles Papier, eine grosse, ganz kräftige (halbfette) Type, Initialen nach einem deutschen Original des 16. Jahrhunderts, geschlossener Satz, möglichst streng eingehaltenes Gleichgewicht der Tonwerte auf einander gegenüberstehenden Seiten, keine weissen Flecken — kurz ein Ganzes nach dem Herzen der strengen Reformatoren unserer Buchkunst im Sinne der guten alten deutschen Meister. Da auch die Abbildungen, Lichtdruck und Autotypie, allermeist vortrefflich sind, so kann man wohl sagen, dass diese Zeitschrift zu den allerbesten kunstgewerblichen Veröffentlichungen zählt. In ihrer Ausstattung ist sie die vornehmste.

Das Ver Sacrum dient rein künstlerischen Interessen. Von Anfang an war daher auf den immer wechselnden künstlerischen Schmuck ein Hauptgewicht gelegt. Satz und Druck wurden indessen dabei keineswegs vernachlässigt. Und so hat diese Schöpfung schon in den drei ersten Jahren ihres Bestehens eine Fülle des Anregenden und Guten gebracht. Dass dabei vieles Wilde mit unterlief, dass der Japanismus bisweilen zu unmittelbar hereinspielte, das kann bei der Jugend der künstlerischen Bewegung in Wien nicht wunder nehmen. Dafür hatte man die Frische des Wagemuts auf seiner Seite. Es ist doch auch ein ander Ding, ob ein Versuch neuer Dekoration in einer periodischen Zeitschrift, oder ob er in einem Buch angestellt wird.

Die Blätter der Zeitschrift sind Augenblickskinder und zunächst für den Tag gemacht. Regen sie an, geben sie neue Vorstellungen, neue Formen, erweitern sie unsere Anschauung, so ist ihr erster Zweck erfüllt. Jedenfalls: auch wenn wir vieles streichen, bleibt hier noch genug des Ausgezeichneten.

Man achte auf die strenge Geschlossenheit des Satzes, auf den Versuch, durch farbigen Druck der Schrift diese mit der Illustration fest zusammenzubinden. Unter den Zeichnern ist Koloman Moser wohl am häufigsten vertreten. Er ist auch sonst als Illustrator bekannt. Zweifellos ist ihm ein grosses Geschick eigen, nicht nur in der Linienzeichnung, sondern auch im Stilisieren von Menschen und Pflanzen für die Zwecke der Dekoration. Er ist nicht eben ein Genie, aber ein gewandter Zeichner, es fehlt das Zwingende einer starken Persönlichkeit. Neben ihm sind weiter zu nennen J. Hoffmann, der ausser feinen Umrisszeichnungen von Aesten und Früchten und sonstigen Schwarz-Weisssachen auch sehr bemerkenswerte Initialen geliefert hat, gewiss eine selbständige Natur. Dann Olbrich ebenfalls mit stilisierten Zeichnungen pflanzlicher Dekorationen, Gustav Klimts antikischer Schmuck, Auchentaller und endlich Hänisch mit vortrefflichen Hühnern und Katzen. Bei den meisten dieser Zeichner ist die Anregung, die sie durch japanische Vorbilder erhalten haben, unverkennbar. Aber man kann ihren Arbeiten doch den Charakter der Selbständigkeit nicht absprechen. Jedenfalls ist die Schule anregend genug gewesen, und der Keime sind viele gegeben.

Von jüngeren österreichischen Graphikern, denen wir im Ver Sacrum und sonst begegnen, nenne ich nur zwei: Andri, dessen starkfarbige Lithógraphien sehr erfreulich wirken, und Orlik, dessen Arbeiten immer interessanter werden. Er ist zweifellos einer der begabtesten unter den jungen Graphikern unserer Tage. Es waren sehr gute Bildnisse (Holzschnitte) von ihm in Paris zu sehen. Die vortrefflichen Arbeiten des Grafen Myrbach sind bekannt.

Wir haben unseren Ueberblick noch zu ergänzen durch eine Betrachtung des Aeusseren am Buche. Der Papierumschlag des ungebundenen Buches kommt da ebenso in Frage, wie der Leinenband des Verlegers und der Lederband des Künstlers.

Auch für den künstlerisch behandelten Papierumschlag ist Frankreich klassisches Land. Der englische Verleger kleidet seine Bände mit besonderer Vorliebe sofort broschiert in Leinen. Auch in Amerika

ist wohl die Papp- oder Leinenbroschur Regel, wenn man auch — natürlich — den Papierumschlag kennt.

Neben Frankreich kommen für den Papierumschlag noch Belgien, Dänemark und Deutschland in Betracht.

An der französischen Produktion überrascht zunächst wieder der ganz ausserordentliche Reichtum des Gebotenen. Sogut wie alle Verleger suchen wenigstens der schönen Litteratur, die sie herausgeben, ein künstlerisches Gewand zu geben. Und das ist in den allermeisten Fällen ein Papierumschlag. Diese Umschläge verdanken einer ganz gewaltigen Künstlerschar ihre Entstehung. Von Lepère an bis zu den übermütigsten Zeichnern des Rire haben sie alle mithelfen müssen, dem Buch ein anziehendes Aeussere zu sichern. Der Gesamtcharakter dieser Produktion lässt sich unschwer bezeichnen. Strenge ornamentale Dekorationen fehlen fast ganz. Weit überwiegend finden sich auf den Umschlägen Gestalten, Scenen, Allegorien, die auf den Inhalt Bezug nehmen oder ihm entlehnt sind. Alle Manieren und Manierchen werden aufgeboten, um diesen flotten Improvisationen Grazie und eindringlichen Reiz zu verleihen. Die Radierung in Farben (ausgezeichnete Allegorie von Detouche zu Les Péchés capitaux bei Boudet, anderes von Jeanniot, Boutet u. a.) und einfarbig (Legrand zu seiner eigenen Biographie von Maillard, Floury) sind ebenso vertreten, wie die Aetzung für Buchdruck. Im allgemeinen ist zu sagen, dass alle diese Arbeiten der derben, aufdringlichen Plakatwirkung ebenso geschickt aus dem Wege zu gehen wissen, wie sie den Charakter einer auf die Dauer berechneten Dekoration vermeiden. Es soll nichts anderes sein, als ein vergängliches Gewand, das der Liebhaber abnimmt, sobald er dem Buche eine feste Hülle giebt: Die Zeichnung setzt sich mitunter über den Rücken und die Rückseite des Umschlags fort, auch dies ein Zug, der den Charakter der Augenblicksimprovisation trägt. Dergleichen ist natürlich nicht für die Bibliothek. Ich meine, auch wenn man den ernsteren englischen, holländischen und dänischen Buchumschlag angemessener findet (was ich übrigens keineswegs so allgemein zugeben würde), auch dann muss man unbedingt die köstliche Grazie, die Leichtigkeit der Erfindung, das Treffende in Geste und Situation, die Komik in Humor und Satire, den Geschmack in der Farbe anerkennen, den nahezu oder reichlich die Hälfte dieser Arbeiten zeigen.

Auf einzelnes brauchen wir ausführlich nicht einzugehen. Es sind dieselben Bücher und dieselben Künstler, die wir schon kennen

lernten. Die üppige Farbengebung eines Chéret findet sich da so gut wie die übermütige Zeichnung eines Morin. Der glänzenden Beispiele bieten sich viele: ich nenne nur ein einziges, Vidals Umschlag zu Montorgueil, La vie à Montmartre.

Der moderne, künstlerisch gestaltete Verlegerband spielt in Frankreich noch keine Rolle. Die Verlegerleinenbände sind durchschnittlich noch ebenso vorsintflutlich und abscheulich wie etwa bei uns. Aber die Verleger, die wir bisher kennen gelernt haben, wenden sie selten oder nie an. Einiges Neue wäre übrigens doch zu verzeichnen. So hat, um nur ein Beispiel zu nennen, das Haus Hachette einigen seiner glänzenden Publikationen recht ansprechende Leinenbände gegeben. Der gute Verlegerband in Frankreich ist ganz im Typus des Halbfranzbibliothekbandes gehalten: Roter Maroquin, gutes Marmorpapier dazu sind die bekannten Materialien. Derartige Bände werden für alle Zeit ihren vornehmen soliden Charakter bewahren. Daneben kommen auch Ganzlederbände mit Dekorationen im getreuen Anschluss an alte gute Vorbilder vor. Wenn hier auch das Material mehr oder weniger gut ist, so wird man sich doch mit dem Plattendruck, der die feinen alten Muster hart und unpersönlich wiederholt, schwer befreunden.

Ganz glänzend ist dagegen die Entfaltung des französischen Kunstbandes, des Handbands, d. h. in Frankreich zugleich des Ganzlederbandes. Zwar, das möchte ich sofort rückhaltlos vorausschicken, die Art der Zeichnung und Farbengebung will mir persönlich nur in wenigen Fällen einleuchten. Aber die künstlerische Absicht ist so zweifellos und die Arbeit, das Material von solcher Vortrefflichkeit, dass hier noch sehr viel zu lernen ist. Zunächst: nicht einen oder zwei Kunstbuchbinder hat Frankreich: Auf der Ausstellung zählten wir nicht weniger als 18—20. Und dass sie nicht extra angefertigte Schaustücke beigebracht haben, dass sie vielmehr ihre Bände (zu 200, 400, 500 Frcs.) auch verkaufen, das beweist der Umstand, dass diese Sachen zum guten Teil aus Privatbesitz hergeliehen waren. Diese Thatsache wirft ein helles Licht auf den Liebhaberkreis, auf den dieses Buchgewerbe rechnen kann.

Eine Unterbrechung der Tradition hat auch auf diesem Gebiet in Frankreich nie stattgefunden. Das erklärt die wunderbare Höhe des Technischen. Trotzdem hat auch die neue Kunst Eingang und Pflege gefunden. Gewiss finden sich noch überwiegend Bände, die die alten Muster, den Grolierband so gut wie den Gasconband wieder-

holen, bald mit mehr, bald mit weniger Feingefühl. Aber daneben steht schon eine grosse Zahl ganz vortrefflicher moderner Bände. Vieles recht wilde ist darunter. Vielleicht verleitet die glänzend entwickelte Technik besonders gern zu Extravaganzen. Aber mag man auch das farbenglühende Bild der Wüste, das Marius Michel einem seiner Bände gab, etwas zu anspruchsvoll für den Einband finden, mag man Illusionsstücke, wie sie Durvand bietet, oder die Verbindung von Ledertreibarbeit mit Holzintarsia, die derselbe Durvand vereinzelt anwendet, bizarr finden, sicher bleibt: die Arbeit ist köstlich, ist von solcher Höhe, dass hier alle Welt zu lernen hat. Und neben jenen gewagten Sachen stehen andere, doch schliesslich nicht wenig andere die von feinstem Gesckmack zeugen. Unter allen voran die Arbeiten von Marius Michel. Von ihm sind einige Maroquinbände mit Auflage in verschiedenfarbigem Leder, z. B. ein Band, dessen ganzer Deckel gleichmässig mit einzelnen Chrysanthemen belegt ist, die ausgezeichnet in die Fläche gebracht sind (Blau, Schwarz, Violett und Gelb, auch Blaugrün). Ein ähnlicher Band zeigt nur violette neben blaugrünen Tönen auf schwarzem Grund verwendet. Und endlich ist noch ein Band in Hellbraun hervorzuheben, der einen ganz sparsamen Schmuck, einzelne kurze Blättergruppen, die von den Bünden am Rücken ausgehen und, gleichmässig stilisiert, schräg nur wenig in die Vorderseite hereinragen, in Grün, Gelbgrün und Weiss. Auch dieser Band ist, wie die vorigen mittels Lederauflage hergestellt. Diese Bände, sämtlich in französischem Privatbesitz, sind der beste Beweis für die Berechtigung der Hoffnungen, die wir auch für die Buchbinderkunst in die junge Bewegung setzen.

Neben Marius Michel wären noch mehrere andere Meister der Lederauflage zu nennen. Allein wir verzichten auf ihre Anführung: ohne Abbildung ist eine befriedigende Vorstellung der Arbeit doch nicht zu geben.

Nur auf eins sei noch hingewiesen, das ist die Vorzüglichkeit des französischen farbigen Leders. Die Mannigfaltigkeit der Töne (die also feinste Abstimmungen erlaubt), deren matte und doch entschiedene Leuchtkraft ist wunderbar. Man konnte sich davon auch in der Lederausstellung z B. vor den Schränken des Hauses Fernand Floquet, St. Denis-Paris, überzeugen.

Eine alte Tradition hat auch die Handvergoldung in Frankreich. Aber moderne Versuche in dieser Technik sind mir, soweit ich mich erinnere, nur wenige begegnet (einiges z. B. von Gruel). Um so

zahlreicher sind die Bände, die mit Fileten bekannter Art hergestellt sind.

Neben diesen Arbeiten in Handvergoldung und Lederauflage steht nun auch der Lederschnitt und die Treibarbeit ganz glänzend da. Besonders von Léon Gruel giebt es Bände in Lederschnitt von einer so wunderbaren Feinheit und Korrektheit in der Zeichnung und so glänzender Weichheit in der Plastik, dass dagegen kaum etwas anderes aufkommt. Ob er einen Zweig mit feinen Blättchen herausmodelliert, so dass er lose auf dem Deckel zu liegen scheint, ob er Cartouchen oder Rahmenwerk bildet, immer ist die Arbeit bewundernswürdig. Neben ihm dürften etwa noch Taffin-Lefort und David genannt werden.

Ich wiederhole, auch wenn man sich mit dem etwas wilden, bunten, oft bizarren Charakter mancher dieser Sachen nicht befreunden kann: Die ganze Gruppe der Arbeiten ist ein glänzender Beweis für die Höhe der französischen Technik und für den Reichtum des Liebhaberkreises, auf den diese Kunst rechnen kann.

In Belgien hat neuerdings der künstlerische Handband ebenfalls Boden gefunden. Neben den konservativen Meistern stehen mehrere entschieden moderne. Da ist Paul Claessens, der in der Art Lemmens mittels an- und abschwellender Linien oder Bänder dekoriert. Grossenteils mit viel Geschmack. Insbesondere sind die in der Farbe behutsamen Bände (die Zeichnung in Gold mittels Plattendrucks auf dunkles oder helles Leder gesetzt) sehr glücklich, während die in mehreren, entschiedenen Farben (in Lederauflage) gehaltenen Bände den Eindruck greller Buntheit nicht vermeiden. Das Durcheinander der bald breiter, bald schmäler laufenden Bänder verwandelt sich (bei Anwendung mehrerer Farben) leicht in ein Gewirr grellbunter Flecken. Sehr fein sind dagegen wieder die Schweinslederbände, deren Dekoration mittels Blindpressung, Gold, oder auch wenig Farbe gegeben ist. Die angewandten Filete sind durchaus neuen Stils. Die Verteilung ist fein, frisch und massvoll.

Etwas weniger behutsam sind die modernen Bände, die Veuve G. Rykers et fils (Brüssel) ausgestellt hatten. Hier überwiegen in Lederauflage hergestellte Bilder, bunt, nicht eben glücklich stilisiert in der Zeichnung. Alles ist da etwas wild. Aber dass es der Firma doch nicht an Geschmack fehlt, beweist ein so anziehender Band, wie der Halbfranzband in grauem Maroquin und hellgrauer Leinwand, der mit Reihen von Bienen dekoriert ist.

Es zeigt sich auch hier, dass die alten Vorbilder nicht mehr interessieren. Und mir scheint nicht zweifelhaft, dass nach einer gewissen Beruhigung die frische vlämische Kunst auch für den Bucheinband den Stil entwickeln wird, der ihm gemäss ist. Wenn man an die guten Sachen denkt, die in Holland oder in Kopenhagen im Gebiete der Flachdekoration mittels Band- und Linienwerks gemacht werden, kann man wohl vermuten, dass die Grundlage, die van de Velde und Lemmen geschaffen haben, hier im Vaterlande der Künstler auch dem Bucheinband eine eigenartige und reizvolle Entwicklung sichern werde.

Ueber den Papierumschlag wäre dasselbe zu sagen, was oben vom belgischen Buchschmuck gesagt wurde.

Ueber den holländischen Papierumschlag ist nicht viel zu berichten: Es giebt einige sehr gute Sachen. Aber einen eigenen Typus hat man dafür nicht entwickelt. Um so bedeutender ist der Leinenband.

Der holländische Verlegerband kann sich zwar mit dem englischen nicht in der Höhe, die dort einzelnen Leistungen eigen ist, messen. Aber er stellt ihm gegenüber einen eigenen, höchst erfreulichen Typus dar. Die Dekorationselemente sind dieselben, die wir oben schon bei der Besprechung des holländischen Buches charakterisiert haben. Zwei Arten ihrer Anwendung lassen sich unterscheiden. Da so gut wie immer der (abgekürzte) Titel auf den Vorderdeckel gesetzt wird, kann die Dekoration entweder Cartouche, auch Rahmen für diesen sein; sie kann dabei schliesslich den ganzen Deckel überspinnen und nur ein Feld für den Text frei lassen. Oder sie geht vom Rücken aus, bedeckt einen senkrechten Streifen diesem zunächst und greift von da aus in verschiedener Weise ins Innere des Deckels ein. Etwa so, dass nur oben und unten ein breiterer oder schmälerer Streifen mit dekoriert wird, so dass dann der Titel in der leeren Mitte, etwas rechts, steht, oder indem zwei bis drei Streifen horizontal in regelmässigen Abständen in den Deckel einlaufen, die dann etwa wie ein Thürbeschlag wirken. Dann wird der Text horizontal in mehrere Gruppen gegliedert. Es ist unmöglich, ausführlich alle die glänzenden Lösungen zu schildern, die beide Aufgaben gefunden haben. Nur ein paar Beispiele will ich nennen: für die erste Art etwa La vie et les œuvres de Jean Etienne Liotard (C. M. van Gogh), Pergamentband mit breitem Rahmen um die Goldschrift auf dem Vorderdeckel, Blumen und Ranken in stumpfem Moos-

grün. Oder Anna Ekker, Afgoden (Nijhoff), in einem Leinenband ähnlicher Art. Für die zweite Art ist etwa charakteristisch der Leinenband Toorops zu Couperus, Hooge troeven, mittels trefflich stilisierter Linien dekoriert, oder der Band von Roland Holst zu Couperus Orchideen (beide bei L. J. Veen). Dieser letztgenannte Band ist besonders hübsch, weil er ein sehr einfaches Symbol trefflich verwertet. Hier sind die 3 Orchideen, die ihre langen Staubfäden nach dem Innern des Deckels senden, prächtig gezeichnet.

Eine besondere Erwähnung verdienen dann noch zwei Arbeiten etwas anderer Art. Bei beiden ist die durch den Halbfranzband gegebene Teilung in Rücken (mit anschliessenden senkrechten Streifen auf den Deckeln), Deckel und Ecken ornamental verwertet. Das eine Mal, ohne dass dem eine Verschiedenheit des Materials entspräche, also wenn man will, unmotiviert. Es ist ein Pergamentband (Eeden, de kleine Johannes, Mouton et Co.), dessen Rücken nebst Seitenstreifen und Ecken in Gold dekoriert sind. Zugrunde gelegt ist ein pflanzliches Motiv: die Feldwinde. Die Arbeit wirkt höchst vornehm. Der andere Band, weit grossartiger, ist ein Meisterstück holländischer Zierkunst im Grossen: er dient den herrlichen Kupferdrucken, die die Amsterdamer Rembrandtausstellung ihren Freunden im Gedächtnis erhalten sollen. Hier sind die Deckel mit rotbraunem Leinen überzogen, Rücken und Ecken bestehen aus Pergament. Diese Pergamentstreifen sind mit einer Batikdekoration in Gelbrot bedruckt, sehr gut. Die Mitte des Deckels trägt in reichster Umrahmung (so dass ein geschlossenes, rhombisches Feld entsteht) die Titelschrift in Gold, vielleicht etwas zu sehr dem Ornament ein- und untergeordnet. Dieser Band, den Dijsselhof entworfen hat, ist seines Inhalts durchaus würdig, ein Zeichen, dass den holländischen Künstlern auch das Grosse nicht unzugänglich ist.

Erwähnt sei noch, dass die Vorsätze allermeist mit einem abgepassten oder mit laufenden Mustern bedeckt und für Lithographie gezeichnet sind. Sie wirken oft erfreulich durch ihre diskreten Farben, halten sich aber meines Erachtens nicht auf gleicher Höhe mit dem sonstigen Schmuck. Derbe, farbkräftige Marmorpapiere würden allerdings nicht zu den meist zarten Stimmungen des Innern passen.

Proben vom holländischen Kunsthandband bekommen wir nur sparsam zu sehen. Einige in Paris ausgestellte Arbeiten liessen jedoch darauf schliessen, dass es auch auf diesem Gebiet in Holland keineswegs schlimm bestellt ist. Da waren Mappen in Pergament mit

Lederbändern um den Rücken und Lederecken, sparsam mit Goldlinien und kleinen Ornamenten verziert, die sich an die Metallrosetten anschlossen, mittels deren die Lederbänder festgehalten waren. Alles sehr vornehm und geschmackvoll. Auch einige Bände nach Entwürfen von Nieuwenhuis giebt es. Auch an ihnen ist die Dekoration höchst behutsam: nur Gold auf Pergament oder Leder, eine feine Kastanienblätterkante um den Deckel, oder Linien, an den Verbindungsstellen mit kleinem Ornament ausgezeichnet, Schrift — das ist alles. Aber diesen Arbeiten wohnt eine solche Vornehmheit und so viel eigenartiger Charakter inne, dass man nur immer wieder bedauern muss, wenn sich Künstler und Liebhaber hier und da gegen den Handband mit seinen Reizen, dieses Gebiet feinster Zierkunst, spröde verhalten.

In England haben die oben erwähnten Künstler, und neben ihnen eine Unzahl weiterer Zeichner auch Entwürfe für die Dekoration des Papierumschlags und des Leinenbands gemacht. Beschränken wir uns hier auf diesen letzteren, den Verlegerband, dessen Dekoration mittels Plattendrucks in Gold oder Farbe (dann stets sparsam) auf der noch immer unerreicht guten Leinwand hergestellt wird. Charakteristisch ist, dass dabei das Bild so gut wie ganz vermieden wird. Es sind Rahmen- oder Flächendekorationen, meist aus stilisiertem Pflanzenwerk gebildet: ein breiterer oder schmälerer Rahmen schliesst das Feld ein, in dem die Schrift oder ein Zierstück steht, oder ein laufendes Muster, gerade oder diagonal angeordnet, überspinnt die ganze Seite. Auch die nur teilweise durchgeführte Dekoration der Fläche, etwa vom Rücken aus, und ähnliches kommt vor. Nie die wilde, unregelmässige Anfüllung der Fläche mit einander überschneidenden Bildern und Bildchen, Blättern, Linien, Schriftzeilen, wie wir sie von dem abscheulichen Verlegerband älteren Stils her gewohnt sind. Natürlich sind auch in England die ganz guten Bände, wie etwa Anning Bells Band zu Keats, selten. Aber die Menge der trefflichen Arbeiten — man denke nur an die Bände des unlängst verstorbenen Gleeson White — ist sehr gross. Ja, die guten Sachen überwiegen und die ganz schlechten fehlen völlig.

Anders geartet ist der englische Kunsthandband. Die englische Ausstellung bot keineswegs ein erschöpfendes Bild der künstlerischen Kräfte, die auf diesem Gebiet an der Arbeit sind. Aber das Vorhandene gab doch eine Vorstellung der Art, die in England heute hauptsächlich gepflegt wird. Da ist zunächst festzustellen, dass hier

Linie und Filet eine weit grössere Rolle spielen als in Frankreich. Gerade die grossen modernen englischen Meister des Handbandes haben mit Vorliebe Bände geschaffen, deren Dekoration in einer einfachen Umrahmung des Deckels mittels fein geschwungener einfacher oder verschlungener Goldlinien besteht, die nur etwa an den Verbindungsstellen durch Aufdruck eines kleinen Stempels eine Ergänzung erhalten.

In dieser Richtung bewegt sich auch das Beste, was wir in Paris zu sehen bekamen. Es fehlt ja auch nicht an — übrigens geschmackvollen — Wiederholungen alter Vorbilder (Zähnsdorf und andere), aber daneben überwiegt im Gegensatz zu Frankreich das Moderne. Zähnsdorf hatte Bände ausgestellt, die die Art des englischen Leinenbandes mit Glück auf den Handband angewandt zeigten: ein Mittelfeld wird ausgespart und umrahmt mittels stilisirten Laubwerks (Plattendruck, blind, auf Pergament) oder feiner Linien, die in Blättchen und Kelche auslaufen (Bogen- und Filetdruck mit Handvergoldung auf tiefgrünem Maroquin). Oder auch: der ganze Deckel wird mit einem laufenden Muster, das in Handvergoldung hergestellt ist, diagonal übersponnen.

Unter Karslakes Arbeiten interessieren zumeist die Bände in dem roten Nigerleder, das merkwürdig tief und matt zugleich wirkt, und die Frauenbände in getriebenem Leder. Allein, so gut die Arbeit und so schön die Farbe erscheint, es fehlt da doch der zwingende künstlerische Charakter, entschiedene Eigenart. Auch wird mehrfach zu viel gegeben. Wir erwähnen die Gruppe hier mehr deshalb, weil sie nach Material und Technik recht bemerkenswert ist.

Unbestritten ist dagegen der künstlerische Wert einer ganzen Anzahl von Bänden, die die Oxford University Press hergestellt hat. Auch hier finden wir die Umrahmung des Deckels mittels Liniengefüges und das netzartige Ueberspinnen des ganzen Deckels mit einem luftigen gerade oder diagonal verlaufenden Muster. Hier und da wird an den Ecken, oder auch in den Mitten der Rahmenteile, in den Schnittpunkten der Linienzüge, die die Netzmuster bilden, eine kleine Rosette, ein Blatt oder dergleichen aufgelegt (in andersfarbigem Leder). Neben diesen Bänden stehen aber auch andere. Der Deckel wird nicht umrahmt oder übersponnen, sondern geschmückt: entweder mittels eines rein ornamentalen Zierstücks, das aus reinen Linien, oder aus farbigen Flächen (Blattwerk und dergleichen), oder aus der Verbindung beider Elemente bestehen kann, oder mittels eines Sym-

bols. In diesem Stück zeigt die Oxford University Press allerdings nicht eben grossen Reichtum an Erfindung. Ueberhaupt muss man sagen, dass in der ganzen Dekoration eine gewisse akademische Kühle herrscht. Entschiedener Farbe gehen die massgebenden Kräfte dort ebenfalls mit einer gewissen Geflissentlichkeit aus dem Wege. Aber Material und Arbeit sind ganz vortrefflich, und der ganze Durchschnitt ist höchst beachtenswert. Erwähnt sei noch das hübsche Marmorieren des Leders mittels heisser Pressung oder Beizfarben, ein Verfahren, das mindestens dem 18. Jahrhundert auch schon bekannt war.

Neben den Vorgenannten sei wenigstens noch G. T. Bagguley hervorgehoben. Er bietet besonders kostbare Dekorationen der Innenseiten des Deckels. Bagguley legt auf diese ein Blatt Pergament auf, umrahmt es mittels einer Goldkante und überzieht es mit einem feinen Netz aus Goldlinien und farbigen Blumen (in Lederauflage und Handvergoldung). Das Ganze wirkt mitunter etwas überladen, ist aber so kostbar und lässt eine so feine Behandlung zu, dass die Arbeit hier notwendig erwähnt werden musste. Von den bekannten grossen Meistern des englischen Kunstbandes ist mir neuerdings wesentlich Neues nicht zu Gesicht gekommen. Auch aus den geschilderten Zügen ergiebt sich, dass es in England so wenig wie in Frankreich an dem Abnehmerkreis fehlen kann, der kostbare Handarbeit bezahlt.

Um einen Grad derber, mehr auf einschlagende Wirkung aus sind die amerikanischen Verlegerbände, oder richtiger Broschüren. in Pappe oder Leinen. Meist ist die Schrift von einer einzelnen (bestimmt und flächig gezeichneten) Gestalt oder einem Symbol begleitet. Auch hier ist das Gefühl für die Wirkung in der Fläche ausgezeichnet. Das Ganze ist dank der Vorliebe für stärker auffallende, eindringliche Gegensätze in der Farbe und dank der oft derb und mitunter absonderlich stilisierten Zeichnung dem Plakat um einen erheblichen Schritt genähert. Aber es ist gar kein Zweifel, dass diese Bände nicht nur im Schaufenster wirken, sondern auch entschieden künstlerischen Charakter haben, mehr als alle die süsslichen Leinenbände zusammen, mit denen unser Weihnachtsbüchermarkt überschwemmt zu sein pflegt.

Die dänischen Buchumschläge bilden eine Gruppe, die durch ihren einheitlichen Charakter ebenso hoch steht, wie durch den künstlerischen Wert des Einzelnen. Mustergültig ist schon die Behandlung der Schrift. Sie ist nicht irgendwo schräg in eine Ecke gesetzt, nicht

von bunten Bildern übersponnen, nicht in bizarr-unleserlichen Buchstaben ausgeführt, sondern allermeist aus einer grossen, kräftigen Antiqua gesetzt, oder, wo gezeichnet, in ähnlichen, deutlichen und energischen Zügen gehalten. Sie bildet stets eine festgeschlossene Gruppe oder mehrere solcher Gruppen und damit das bestimmende Element für den Aufbau des Ganzen. Die Dekoration schliesst sich dann an als Cartouche, Rahmen oder vermittelndes Zierstück. Sie ist fast ausnahmslos ornamental und verwertet natürlich dieselben Bestandteile, die wir oben schon bei der Erörterung des Buchschmucks in Dänemark nannten: Motive der alteinheimischen Techniken, der vorgeschichtlichen oder frühmittelalterlichen Metall-, Flecht- und Webearbeit, der Holzschnitzerei, stilisiertes Pflanzenwerk oder irgend ein gegenständliches Symbol, aufs geschickteste in die Fläche gezeichnet. Dabei ist ein ganz strenger Linienstil Regel, und die Selbständigkeit, Frische, Klarheit und Kraft, mit der alles gemacht ist, aufs Höchste zu bewundern.

Die Künstler, die hier thätig sind, die Bindesböll, Tegner, Skovgaard, Jerndorff, Larsen u. s. w. haben sich natürlich nicht auf irgend ein Schema vereidigt. Es kommen denn auch sehr weit von dem charakterisierten Durchschnitt abweichende Blätter vor. So ist Bindesbölls Umschlag zu Troldtoj eine kühne Phantasie in Rot und Grau. Aber solche Ausnahmen, die übrigens künstlerisch genommen ebenso wertvoll sind wie die erstgenannten Werke, vermögen den Gesamteindruck nicht zu ändern, der von diesen bestimmt wird. Und er ist äusserst günstig. Es offenbart sich auch in diesem Stücke so viel Verständnis für den Wert der Verhältnisse im gegebenen Raum, für Wirkung schon durch die Schrift, für die Uebersetzung aller Dekorationselemente in die reine Fläche, für den Eindruck des einfachen, energischen Schwarz-Weiss, und zugleich so hohes zeichnerisches Können und so viel Erfindungskraft, dass wir diese Werke — und ihre Zahl ist keineswegs gering — unbedingt zu dem Besten zählen müssen, was die moderne Buchkunst geschaffen hat.

Ebenso sind hier vortreffliche Verlegerbände zu verzeichnen. Da sie dieselben Dekorationen aufweisen, wie die Umschläge, so sei hier eben nur auf die Thatsache hingewiesen. Nur einen Punkt will ich nennen, das ist die vortreffliche, moderne Behandlung der Schulbücher durch den Nordischen Verlag (E. Bojesen). Sie sind in Halbleinen gebunden und zeigen klare Aufschrift, die meist nur von einer gut passenden Vignette begleitet ist.

Aber Dänemark ist endlich auch das Land, dem wir im Felde des modernen, künstlerischen Handbandes unbedingt neben Frankreich und England die erste Stelle einräumen müssen. Ja, wenn wir auf die Kraft und Eigenart, mit der hier eine ganz von der Vergangenheit unabhängige Dekoration geschaffen worden ist, den Hauptnachdruck legen, so müssen wir der Kopenhagener Buchbindekunst die Krone zuerkennen.

Est ist dieselbe Gruppe von Männern, die uns schon oben begegnet ist, die Entwürfe zu den Bänden stammen von Bindesböll, Jerndorff, Jens Lund und anderen. Ausführende Meister sind vor allem Anker Kyster und J. L. Flyge. Da stossen wir zunächst auf Halbfranzbände. Auf das Feinste ist die Lederfarbe zur Farbe des Ueberzug- und Vorsatzpapiers gestimmt. Diese letzten beiden sind nie identisch, aber meist in verschiedenen Tönen einer und derselben Farbe gehalten. Diese Papiere, die Anker Kyster und Flyge selbst herstellen, verdienen die eingehendste Beachtung. Es sind Marmorpapiere, oft nach älteren Mustern des vorigen Jahrhunderts oder aus der Biedermeierzeit, ebenso oft aber ganz neu gestaltet; und dann entweder nur in verschiedenen Farben marmoriert, oder mit Zugrundelegung eines bestimmter bezeichneten Motivs (Wasserrosen und Blätter flach auf dem Wasserspiegel schwimmend, oder gelbgrünes Moos oder Flechte auf braunem Grunde oder dgl.) ausgeführt.

Dabei ist die Farbe stets sehr entschieden, auch im kleinen Format, das Muster gross und einfach. Diese Papiere haben nichts Süssliches, Spielerisches, Weiches. Da ist alles Energie und Kraft. Ich gestehe unumwunden, dass mir diese Papiere höchst wertvoll, wertvoller als die gezeichneten, erscheinen, denn sie sind in der alten, dem Charakter des farbigen Papiers so ausserordentlich gemässen Technik hergestellt und lassen deshalb eine unendliche Variation, und damit eine ebenso unendliche Anpassung an die allerverschiedensten Abwandlungen der Aufgabe zu.

Doch zurück zu unseren Halbfranzbänden. Dass es bei so kühn und entschieden gefärbtem Papier doppelt auf den Geschmack des Meisters in der Wahl und Abstufung der Töne an Rücken, Deckel, Schnitt und Vorsatz ankommt, liegt auf der Hand. Und hier offenbart sich wieder derselbe Charakter einer äusserst frischen, etwas urwüchsigen Empfindung, die ganz unbekümmert um das Vergangene die Reize kontrastierender Farben überall aufgenommen hat, wo sie sie fand. Da ist nichts Müdes oder Verbildetes. Alles steht kühn,

oft bis an die Grenze kräftig, immer ganz frisch neben einander. Aber nichts ist roh. Und wie zart mitunter die Abstimmungen sein können — das muss man eben sehen.

Wenn so grossen Vorzügen gegenüber eine einschränkende Bemerkung gestattet ist, so könnte man finden, dass die Schrift auf dem Rücken mitunter zu klein ist. Sie bildet mit dem sparsamen, begleitenden Ornament zusammen stets eine geschlossene Gruppe, die als Ganzes vortrefflich auf dem Rücken steht. Aber die Schrift kommt dabei mitunter zu dürftig weg.

Alles in allem sind diese Halbfranzbände die allerbesten Vorbilder für die Ausgestaltung auch einer Privatbibliothek, und man kann nur wünschen, dass das entschiedene und so glückliche Vorgehen der dänischen Meister und ihrer Schule für das Buchhandwerk auch anderswo die gebührende Beachtung finden möchte.

Neben den Halbfranzbänden finden wir aber auch den kostbaren Leder- und Pergamentband in allen Variationen. Da sind Ledermosaikbände in Farben — ein korallenähnliches Muster bedeckt die ganze Fläche —, Bände mit Lederauflage in verschiedenen Farben, Bände mit Bogen und Fileten in Handvergoldung geschmückt, Bände mit blind gedruckter Dekoration und solche, die verschiedene Techniken vereinigt zeigen. Die Ornamente der Filete sind neu: stilisierte Blättchen verschiedener Art, aber auch Linien oder Bogen, die an- und abschwellen. Ihre Vereinigung teils zu laufenden Mustern, teils zu Ornamentfeldern, teils zu Rahmen und so fort, ist ebenso neu und eigenartig.

Dasselbe gilt von der Zeichnung der mittels Lederauflage hergestellten Bände. Bilder oder gegenständliche Symbole sind sehr selten. Ein köstlicher Pergamentband (Musaios, Hero og Leandros) zeigt blaue Wellen, aus denen sich eine grosse phantastische Wasserpflanze (grün) erhebt, die zwei blaue Blumenkelche trägt. Alles streng, aber wundervoll stilisiert. Oder: ein grosser Baum in schwarzem Leder auf grauem Grund eingelegt. Er breitet seine Zweige auch über den Rücken und den Rückdeckel aus. Die Blätter sind mittels eines Filetstempels in Gold aufgedruckt. An die Wurzeln des Baumes schlagen die Wellen eines Teiches (schwarz), auf dem zwei weisse Schwäne schwimmen. Auch dies Stück in Zeichnung und Farbe ganz köstlich. Doch, wie gesagt, solche Bände sind selten. Weit überwiegen die ornamental behandelten Sachen. Und da kommt wieder das frische und energische Farbengefühl ebenso wie die eigenartige

Kraft in der Erfindung neuer Ziermotive zur Geltung. Neben Blattwerk und Linien finden wir Bänder, die ganz unregelmässig gewellt sind, scheinbar regellos abgegrenzte Flächen, die an zusammengeballtes Gewölk erinnern, dann Spiralen und Flechtwerk (wie oben), das alles oft unsymmetrisch, aber stets mit sehr viel Feingefühl in der Abwägung der ganzen Massen auf der Fläche verteilt. Der farbige Eindruck scheint überall die Hauptsache. Ich kann nur wiederholen: die Selbständigkeit, die Energie und die Feinfühligkeit der Empfindung in diesen Sachen ist gleich bewundernswert. Unbedingt hat man das Gefühl: hier ist ganz unverbrauchte Kraft, die aus eigenen Quellen schöpft.

Und Deutschland?

Es wird mir nicht ganz leicht, den richtigen Ton in der Besprechung der deutschen Buchkunst zu finden. Der Eindruck, den man in Paris erhalten musste, ist ja glücklicherweise nicht massgebend gewesen. Aber auch davon abgesehen, haben wir Anlass genug, kleinlaut zu sein. Und doch, wen will man verantwortlich machen?! Wir haben eben keine künstlerische Tradition auf diesem Gebiet, keine mehr, oder noch keine, und wir haben keine Bücherfreunde, wenigstens nicht oder noch nicht in dem Sinne und dem Umfang, wie Frankreich und England. So hat sich nichts Stätiges, ganz Gutes entwickeln können. Die Geschichte unserer Buchkunst in den letzten Jahrzehnten weist eine Reihe verschiedener Reformversuche auf. Aber die sind nicht weit gediehen. Sie entbehren der Einheitlichkeit, des Zusammenhangs und des künstlerisch durchschlagenden Charakters. Auch wenn wir alles zusammennehmen, was überhaupt vorhanden ist: was bedeuten die Anstrengungen von fünf, sechs, oder meinetwegen auch zehn Verlegern und vielleicht ebensoviel Druckereien gegenüber der Sintflut der Gesamtproduktion! Diese bestimmt den Charakter des deutschen Buches. Und der lässt sich mit einem Wort bezeichnen: das deutsche Buch ist — billig.

Das französische ist bald reich und kostbar, bald leichtsinnig heiter, immer aber interessant, ein Liebhaberbuch, das englische, amerikanische, dänische ist streng und kräftig im Schwarzweisscharakter, das holländische hat zum mindesten eine feine Ornamentik für sich, das deutsche Buch ist — billig. Gerade das also, was Frankreichs und Englands Stärke ausmacht, das ist es, was uns fehlt, unsere Bemühungen lähmt: ein grosser opferwilliger Liebhaberkreis und eine starke künstlerische Tradition. Ueber den ersten Punkt ist

nichts weiter zu sagen. Er bedingt auch den zweiten. Das deutsche Buch soll wohlfeil sein. Und so haben denn der Massenholzschnitt, die Anstaltenlithographie und die mechanischen Reproduktionsverfahren das bisschen Kunst, das noch von den Zeiten der Romantiker, der Menzel und Richter her vorhanden war, glücklich weggeschwemmt. Auch die Bemühungen der Huttler und Wallau, einzelner Meister wie Hupp und Peter Halm, haben keinen neuen nationalen Typus geschaffen. So gut wie keiner der modernen Künstler aus der älteren Generation hat sich an das Buch gemacht. Klingers Amor und Psyche steht allein: das letzte wirkliche Künstlerbuch. Und nun wundern wir uns, wenn die neuen und neuesten Reformversuche nicht gleich zum Ziele führen! So einfach, wie wir wohl geglaubt haben, sind die Dinge eben nicht. Ein Mangel an künstlerischer Erziehung in weiten Kreisen lässt sich nicht durch Vorträge und Ausstellungen, so notwendig und wertvoll sie sind, in ein, zwei Jahren ausgleichen. Wenn ich selbst die guten Sachen, die bei uns in den letzten Jahren entstanden sind, zusammenfassend charakterisieren soll, so würde ich sagen: fast all das trägt noch recht sehr den Stempel des Versuchs, des Experiments, des Tastens und Wagens, des Zufälligen und Gemachten, des Unfertigen und Ungeläuterten an sich, als dass sich ein echter Liebhaber auf die Dauer damit befreunden könnte.

Es ist ja auch nicht anders möglich. Unsere Verleger teilen mit ihrem Kundenkreis allermeist den Erbfehler deutscher Nation, die vorwiegend intellektuelle Bildung, den Mangel an Schulung des Auges, an künstlerischer Erziehung. Und unsere Künstler stehen den Aufgaben des Buches entweder vornehm ablehnend oder — grossenteils ratlos gegenüber. Die wirklich hervorragenden Graphiker, die wir haben, die wissen, was Schwarz-Weiss-Kunst ist, die können nicht für den Verleger arbeiten, weil dieser sie nicht bezahlen kann. Und die junge Generation, die sich — was so hoch erfreulich ist und gar nicht entschieden genug gepflegt werden kann — voll Interesse praktischen Aufgaben sogenannter angewandter Kunst zugewandt hat, sie ist viel zu kurz in dieser Arbeit, kennt noch viel zu wenig die Möglichkeiten und Grenzen der Technik und des Materials, hat nicht den anregenden Wechselverkehr mit künstlerisch empfindenden Technikern, leidet vielleicht auch ein wenig an allerlei jungen Doktrinen und besitzt endlich nicht das Erbe einer langen, künstlerisch wirklich hohen Kultur. Es versteht sich von selbst, dass in alledem nicht der geringste Vorwurf gegenüber diesen frischen, vorwärtsdrängenden, ge-

sunden und uns so notwendigen Kräften liegt. Aber es ist gut, sich nicht an den äusseren Erfolgen unseres jungen Kunstgewerbes zu berauschen, sondern die Augen offen zu halten, um zu erkennen was noch fehlt. Mit dem höchsten Massstab gemessen hat auch das Beste unseres künstlerischen Buchgewerbes noch etwas Unfeines, Unfertiges. Das ist vor allem das Merkzeichen seiner Jugend in dem angedeuteten Sinne.

Wir wollen uns hier nicht ausführlich mit Einzelheiten befassen. Die in Betracht kommenden Sachen sind ohnedies bei uns bekannt genug. Nur ein paar Bemerkungen, teils zur Einschränkung, teils zur näheren Begründung des vorangeschickten Gesamturteils. Ich betone dabei noch einmal, dass von technisch tüchtigen Leistungen — dem ganzen Zweck dieses Buches zufolge — hier überhaupt nicht die Rede sein kann, und dass auch die künstlerisch bemerkenswerten Arbeiten hier nicht einzeln gewürdigt werden sollen: ich will nur ein paar Beispiele für die oben aufgestellten Sätze anführen und ein paar besonders wichtige Ausnahmen würdigen.

Da ist zunächst einiges über den deutschen Holzschnitt zu sagen. Es muss ausgesprochen werden, dass auch unsere besten Holzschnitte sich rein künstlerisch weder mit den amerikanischen, noch mit den französischen messen können. Die Höhe des amerikanischen Holzschnitts ist ja im allgemeinen bei uns bekannt. Auch die Pariser Ausstellung zeigte wieder, wie ganz wunderbar entwickelt der moderne Tonschnitt in Amerika ist. Nirgends in der Welt hat man so vollkommen alle Ausdrucksmöglichkeiten dieser Technik entwickelt, und im künstlerischen Sinne entwickelt. Gewiss liegt auch hier die Gefahr nahe, dass, je raffinierter die Technik, um so geringer der künstlerische Gehalt werden möchte. Und auch der amerikanische Holzschnitt ist dieser Gefahr nicht immer entgangen. Aber die Zahl der Arbeiten, die einen wunderbaren, ganz köstlichen Reichtum an Tönen, eine Fülle der charakteristischsten Ausdrucksmittel mit einem entschiedenen Schwarz-Weiss verbinden, ist doch sehr gross. Man hat hier das Geheimnis erfasst, die Wiedergabe der Vielfarbigkeit nicht in der sogenannten Treue im Einzelnen, sondern in der Uebersetzung der Gesamtwirkung zu suchen. Der Reichtum im Einzelnen ist dabei mit dem feinsten Verständnis für diese Gesamtwirkung entfaltet. Noch immer, so scheint es, kann der amerikanische Holzschnitt so bezahlt werden, dass künstlerische Kräfte sich ihm widmen.

Wertvoller noch für die Kunst ist vieles, was in Frankreich

gearbeitet wird. Hier giebt es freilich auch viel reine Handwerksarbeit. Aber daneben bethätigen sich Künstler im Holzschnitt, denen wir nicht einen einzigen von gleicher Bedeutung gegenüberzustellen haben.

Es ist von ihnen die Rede gewesen. Mir scheint, deutlicher als eine lange theoretische Betrachtung lehrt der thatsächliche Stand der Dinge in Deutschland und Frankreich, woran der Holzschnitt bei uns krankt und was — künftig einmal, nicht von heute auf morgen — kommen muss. Was Lepère mit dem Holzschnitt macht, namentlich seine eigentliche Illustration, lässt sich mittels keiner anderen Technik so geben. Das ist echte graphische Kunst. Das zu werden, muss der Holzschnitt alles einsetzen, ob er nun Gemälde wiedergiebt oder — noch besser — Originalzeichnungen eines Künstlers. Die mehr oder weniger handwerksmässige Reproduktion farbiger Sachen kann nicht sein letztes Ziel sein. Denn wo er gesund und lebenskräftig ist (wie in Frankreich), da ist er eben auch und mit grösstem Glück, originale graphische Kunst.

Nicht einmal die besten Sachen der Fliegenden Blätter atmen die künstlerische Frische und Unmittelbarkeit, die von den Holzschnitten Lepères ausgeht. Und andererseits zeigen die nicht mehr seltenen Versuche jüngerer Künstler, dem Holzschnitt ganz unabhängig von dem Ballast der überkomplizierten Technik energische, eigenartige Wirkungen abzugewinnen, eben eine mitunter geradezu verblüffende Verständnislosigkeit für die Möglichkeiten des Materials und der Arbeit. Das völlige Ueberbordwerfen der technischen Tradition bleibt nie ungestraft. Der einzige Albert Krüger ist zu einer Art eigener Technik durchgedrungen. Und da er ein echter Graphiker voll feinsten Verständnisses für seine Kunst ist, haben seine Holzschnitte auch die Frische und Energie, die Unmittelbarkeit des treffend charakterisierenden Linien- und Flächengewebes für sich. Was Emil Orlik — wenn wir ihn als Deutschen rechnen dürfen — versucht, beruht auf durchaus anderer Grundlage. Sein Element ist Langholz und Schneidemesser, und so sind seine Schöpfungen auch durchaus konsequent aus schwarzen Linien und Flächen aufgebaut, wollen und sollen also auch nicht mit Tonschnitten verglichen werden. Dies vorausgesetzt werden sie uns immer mehr befriedigen. Jedenfalls ist ihr künstlerischer Gehalt höher, als der zahlreicher „effektvoller" Tonschnitte.

Günstiger steht es im Felde der Lithographie. Soweit die

eigentliche Künstlerlithographie in Frage kommt, muss die Kunst hier allerdings ausser Betracht bleiben, aber das Gebiet der angewandten Lithographie geht uns unmittelbar an. Wir haben recht gute Plakate und wir haben sehr bemerkenswerte Ansätze zu einer Teilnahme der Künstlerlithographen an merkantilen Aufgaben. Die Arbeiten des Karlsruher Künstlerbundes sind ein höchst erfreulicher Beweis dafür, dass die echte Kunst selbst dieses so unglaublich darniederliegende Feld der Glückwunschkarten, Etiketten, Briefköpfe u. s. w. noch zu erobern vermöge. Auch dort ist noch nicht alles reif und fertig. Aber die vorhandenen Arbeiten lassen sehr Gutes hoffen und — eine allgemeine Hebung unserer künstlerischen Kultur wird und muss jenen Bestrebungen zum Sieg und damit zugleich zur Klärung und Reife verhelfen.

Noch dringender thut Klärung und Reife der eigentlichen Buchdekoration not. Eine nicht mehr kleine Zahl von jungen Künstlern hat sich der Aufgabe des Buchschmucks gewidmet. Illustriert im engeren Sinne wird nur selten. Eine Ausnahme machen z. B. die Hefte des Jungbrunnens, dieses wirklich verdienstvollen Unternehmens des Hauses Fischer und Franke. Hier finden sich eigentliche Illustrationen im guten Sinne. Sonst zieht der moderne Verleger bei uns den Buchschmuck vor, d. h. Vignetten, Dekorationen, die figürliche, landschaftliche oder sachliche Motive im strengen Flächenstil schwarz-weiss verarbeitet zeigen, einen Schmuck, der vor allem Stimmung erwecken, mit dem Text zusammengehen, ihn nicht anspruchsvoll „erläutern", sondern nur stimmungsvoll begleiten, aber auch fürs Auge ein geschlossenes Ganzes mit ihm bilden soll. Auch die Dänen — von den Belgiern und Holländern einmal abgesehen — kennen diese Art Dekoration und haben sie besonders glücklich ausgebildet. Ich komme hier darauf zurück, weil der Vergleich lehrreich ist. Wir sahen, dass man dort die Ziermotive mit Vorliebe den alteinheimischen Techniken entnimmt, und dass man weiter mit grossem Geschick durch den Inhalt gegebene Motive, selbst sehr kunstloser Art, fein zu verwerten weiss. Die ganze Dekoration hat einen vielleicht mitunter derben, immer aber starken, einheitlichen Zug. Zugrunde liegt ein eminent sicheres Gefühl für echte Flächenwirkung, Geschmack und — Phantasie, Erfindsamkeit.

Wir wollen den Vergleich hier auf diese dänische Dekoration beschränken. Die belgische ist in ihrer Bevorzugung des Linienstils, die holländische in ihrem Verzicht auf figürliche und sachliche

Motive einseitiger, wenn auch ganz zweifellos stark und ursprünglich, geschmackvoll und einheitlich. Halten wir aber auch nur jene dänische Kunst gegen unsere deutsche, so müssen wir sagen: so viel Gutes ist im Einzelnen bei uns zu finden, im Ganzen stehen wir noch weit zurück. Es ist bei uns noch entfernt nicht zu diesem sicheren Gemeingefühl für das gekommen, was schwarz-weisse Dekoration ist. Unsere Verleger und Drucker sind unsicher und nicht feinfühlig genug, unsere Künstler — zu jung. Sie kennen die Wirkungsweise der gleichmässig starken, schwarzen Linie noch nicht, sie fallen vom eigentlichen Schwarzweiss ins Modellieren, sie zeichnen gesucht und bizarr, zum Teil marklos, zum Teil grob. Selbst ganz vortreffliche Zeichner ändern unmotiviert die Lichtquelle in einem Bilde. Spielerische Kleinlichkeit wechselt mit überderben, gewöhnlichen Flächenkompositionen. Das Jugendliche, Unreife, Unausgeglichene überwiegt noch weit. Und dann die Einfälle! Aber genug. Ich kann mich nicht auf Einzelheiten einlassen. Ich betone noch einmal: trotz alledem sind jene Künstler unsere gegebenen Helfer. Es bedarf aber allerdings ernster Arbeit, strenger Selbsterziehung und Selbstkritik bei ihnen, und eines regen Wechselverkehrs zwischen den Künstlern und den Technikern. Kommt es dazu, so stehen wir niemandem mehr nach. Die Kräfte sind da, es gilt, sie zu heben und mit ihnen in gegenseitiger Anregung, ich will nicht sagen einen einheitlichen Stil, aber ein Gemeingefühl dafür zu entwickeln, was wirklich echte, gute Schwarzweiss-Dekoration ist.

Nur ein paar Worte über den Satz und Druck der von jenen Künstlern geschmückten Bücher. Auch in diesem Stück finden wir häufig genug neben trefflich gelungenen Titeln, Ueberschriften u. s. f. Unbegreiflichkeiten, die einen starken Mangel an Raumgefühl verraten, Bizarrerien, die nur um des Auffallens willen gewählt sein können, Farben, die nüchtern oder roh wirken, kurz Stillosigkeiten, wie sie eben dem Stadium allgemeinen Tastens und Probierens entsprechen. Es ist noch keine Sicherheit des Geschmacks da, keine Ruhe und kein Stil.

Um aber doch nicht ganz grau in grau zu malen, hebe ich noch einmal ausdrücklich hervor, dass wir mehr als einen recht glücklichen Ansatz zu verzeichnen hätten, wollten wir ins Einzelne eingehen. Und unter allen Umständen verdienen die Anstrengungen einzelner Verleger, wie Breitkopf und Härtel, E. Diederichs, Fischer und Franke, S. Fischer, A. Langen, Schuster und Löffler, Stargardt, Voigtländer,

B. G. Teubner, J. J. Weber u. a. unsere volle Anerkennung, denn sie kämpfen auf ungünstigem Boden. Besonders bemerkenswert scheint mir der Ernst, mit dem die Fragen einer künstlerischen Wirkung des Satzes, z. B. des Titelsatzes, hier und da angepackt werden. Noch ein paar Jahre, ein Jahrzehnt solch ernster Arbeit, so wird man auf diesem Gebiet schon nicht mehr nur von Anläufen zu sprechen haben.

In ihrer Art überraschend Gutes haben die neuen illustrierten Zeitschriften gebracht. Allerdings gerade nicht in satzkünstlerischer Hinsicht, wohl aber auf dem Gebiet des reichen vielseitigen Schmucks und der treffenden Satire. In der Jugend ist neben vielem, was wirklich minderwertig war, doch eine solche Fülle frischen künstlerischen Lebens zu Tage getreten, dass ihr Verdienst dauern wird. Hier, in den wechselnden Heften sieht auch das Unreife und Tastende ansprechend und Anteil fordernd aus. Man nimmt es nicht als bleibenden Schmuck, dauernde Zuthat zu einem Text, den man wert hält, wieder und wieder liest. Nur dass die Jugendkünstler ihre Jugendkunst unverändert auch in Bücher getragen haben, das war das Verhängnisvolle.

Im und am Simplicissimus hat sich eine flotte Kunst der Satire entwickelt. Die Zeichnungen sind ja etwas schwerer als die französischen, deutsch-gründlicher, aber treffend, charakteristisch und geschickt. Und dem ersten Meister dieser Kunst, Th. Th. Heine, fehlt auch das ausgesprochen Persönliche im Stil nicht.

Die Genossenschaft Pan versuchte seit 1895 die künstlerischen Kräfte zusammenzufassen, die wirklich vornehm ein Druckwerk zu schmücken im stande wären. Heute, nachdem die 1895 begründete Zeitschrift Pan ihr Erscheinen eingestellt hat, ist ein zusammenfassendes Urteil möglich. Es kann nur dahin lauten: wenn irgend bei uns schon, so ist in den Blättern dieser Zeitschrift das zu finden, was wirklich vornehme Buchkunst heissen darf. Dass die Künstler, die hier mitgearbeitet haben, und denen wir ja auch ausserhalb des Pan begegnen, im Pan nicht mit einem Male all das überwunden haben, was wir oben als jugendlich zu charakterisieren versuchten, ist selbstverständlich. Aber die Eckmann, Behrens, Th. Th. Heine u. s. f. haben hier ihr Bestes gegeben. Neben ihnen stehen Meister wie Joseph Sattler, der uns noch beschäftigen wird, und Peter Halm, dessen Vignetten eine Anmut und ein abgeklärtes Feingefühl ver-

raten, die diese Arbeiten trotz ihres „unmodernen“ Charakters doppelt reizvoll machen. Und endlich: dieser ganze Schmuck ist eben nur Schmuck zu einem Text, der in guter Schrift gesetzt und gedruckt ist, auf einem ausgezeichneten Papier steht und sich auch im Ganzen vornehm und gross giebt. Auch der Pan war ein Versuch. Er ist es geblieben und konnte wohl auch kaum auf Dauer und Entwickelung hoffen. Aber er hat wesentlich dazu beigetragen, den Sinn für vornehme Buchkunst zu wecken. Und was vielleicht noch wichtiger ist: er hat gezeigt, dass die vorhandenen künstlerischen Kräfte, so wie sie sind, noch nicht genügen, um die allerstrengsten Anforderungen, einen wirklich gebildeten Geschmack zu befriedigen. Auch hier wird aber eben gelten: nur in gegenseitiger Erziehung werden sich solche künstlerischen Kräfte und die Liebhabergemeinde für sie allmählich heranbilden.

Wenn J. A. Stargardt in Paris ausgestellt hätte, dann hätte das Ausland wenigstens noch die Werke unseres ersten Meisters im Gebiete der Buchkunst zu sehen bekommen: Joseph Sattlers. So war man auf die Ausstellung der Probeblätter aus der Nibelunge durch die Reichsdruckerei angewiesen. Diese Blätter haben aber gezeigt, was auch bei uns möglich ist. Sattlers Nibelungenlied ist meines Erachtens nicht nur unter den modernen, sondern unter sämtlichen ausgestellten Künstlerbüchern in Paris das monumentalste und eindruckvollste gewesen. Er hat da alles geschaffen: Schrift, Initialen, kleine Zierstücke, Köpfe über die einzelnen Gesänge, Schlussstücke, Ganzseitenbilder. Schon die Schrift ist wunderbar einfach, eine aus der Unciale entwickelte köstlich klare Type. Dann möchte ich am höchsten stellen die Initialen, die kleinen Schmuckstücke und Vignetten. Das alles ist mit solcher Sicherheit, mit solchem klaren Bewusstsein von der Wirkung der kräftigen, gleichmässig starken, markigen Linie gemacht, dass man hier unbedingt sagen muss: das ist reife, klare Kunst, die weiss, was mit ihren Mitteln zu schaffen ist. Man erhebt gegen Sattler gern den Vorwurf des Archaismus. Das ist oberflächlich geurteilt. Natürlich hat er bei den Alten gelernt. Aber man zeige uns doch in der alten Kunst etwas Aehnliches in der Dekoration und so viel Individuelles und Persönliches in der einfachen Linie. Mit den Mitteln der Alten ist hier etwas ganz Neues geschaffen, und mehr, Sattler hat sich selbst jene Mittel so zu eigen gemacht, dass sie ihm zur eigenen Art geworden

sind. Und wer verkennen kann, wie modern das Empfinden ist, das diese in dumpfer Kraft, in spröder Schönheit, in heisser Leidenschaft lebenden Menschen geschaffen, nun der empfindet eben selber nicht modern.

Jedenfalls, auch wer diesen einfachen, markigen Stil nicht liebt, muss anerkennen, dass in Sattlers Arbeit eigenes Leben weht und dass da eine vornehme, echte Schwarzweisskunst vorliegt, die sehr hoch anzuschlagen ist.

In den farbigen Stücken geht er auf die Wirkung der alten Helldunkelschnitte aus. Auch darin bewährt er ein feines Gefühl für die Ruhe und Klarheit der Wirkung. Er versucht nie zu malen. Und sein Farbensinn ist sehr vornehm.

Sollen wir endlich noch ein paar Worte über das Aeussere des deutschen Buches sagen, so können wir uns ebenfalls kurz fassen. Umschlag und künstlerischer Verlegerband tauchen noch immer selten auf. Immerhin haben wir sehr gute Anfänge. Die Buchumschläge des Verlags Albert Langen z. B. geben eine ganze Mustersammlung deutscher Arbeiten. Neben solchen, die sich ganz im französischen Fahrwasser bewegen, stehen rein dekorative in Linien und Farben. Ich finde, dass dies Gebiet unserer Buchkunst sich noch am ehesten neben der französischen sehen lassen kann.

Auch der Verlegerband wird nicht mehr ausschliesslich vom Geschmack der Gravieranstalt und Dampfbuchbinderei beherrscht. Die Bände, die Eckmann für S. Fischer entworfen hat, Bände des Verlags E. Diederichs und andere mehr zeigen, dass wir hier nicht gänzlich stehen geblieben sind.

Schlimmer ist es im Gebiet des Kunsthandbandes. Künstler haben wir da überhaupt nicht. Und was die guten Buchbindereien machen, ist bei aller technischen Vortrefflichkeit entweder durchaus Kopie alter Muster oder — überladen, unfein, unselbständig. Ich kann übrigens auch nicht zugeben, dass Material und Technik bei uns ebenso gut, geschweige denn besser wären, als anderswo. Wir haben weder die fein gefärbten Leder wie Frankreich scheint es, noch verfügen wir über Arbeiter, die so zart arbeiteten, wie etwa die Gehilfen Gruels. Man vergleiche doch die Ledertreibarbeiten von G. Hulbe u. a. mit denen Gruels: sie sehen hart aus neben diesen. Das ist um so merkwürdiger, als die französischen Ateliers ihre besten

Arbeiter aus Deutschland beziehen. Es muss aber eben, so scheint es, erst der Zwang des kaum je zu befriedigenden Künstlergeistes dazu kommen, um ihnen das Beste ihrer Fähigkeiten abzugewinnen. Das, der Sinn für höchste künstlerische Qualität, das ist es, was uns fehlt.

Auch die Behandlung des Leders mit Beizfarben ist noch nicht so zart wie dort. Ueberdies sind die Entwürfe, die Collin verarbeitet, wirklich nicht von grosser künstlerischer Eigenart. So hoch verdienstvoll das Vorgehen der Berliner Firma ist, es fehlt die künstlerische Persönlichkeit, die aus der Technik alle ihre Möglichkeiten in frischer starker Eigenart entwickelte. Auch auf diesem Gebiet zeigen Sattlers Entwürfe zu Einbänden (Reichsdruckerei), was ein Künstler vermag.

Es gewährt Genugthuung und Freude, mit der Erwähnung echter Kunst schliessen zu dürfen. Und es ist das Verdienst der Reichsdruckerei, dass wir das mit gutem Gewissen können. Dabei kann man einen Wunsch nicht unterdrücken: möchte das Vorgehen der Reichsdruckerei vorbildlich werden! Dem aufmerksamen Betrachter der Pariser Ausstellung drängte sich eine Erwägung mit Notwendigkeit auf. In Frankreich, England, Oesterreich, Dänemark, Norwegen, Schweden bestehen, wie man sich in Paris überzeugen konnte, Institute und Schulen, die auf mustergiltige Weise die künstlerische Behandlung der buchgewerblichen Aufgaben lehren, die Tradition der guten Techniken pflegen, zu einer Entwicklung neuer Ausdrucksformen, die dem Material und der Arbeit gemäss sind, anleiten. Insbesondere die dänische Schule scheint ganz ausgezeichnet. Und auch die Bemühungen der Ecole Estienne in Paris geben uns sehr zu denken.

Bei uns in Deutschland scheint sich die Auffrischung der kunstgewerblichen Institute im modernen Sinne, d. h. zur Erweckung und Pflege künstlerischer Selbständigkeit in der Behandlung der Fragen angewandter Kunst nur sehr langsam zu vollziehen. Und eine Buchgewerbeschule wie die dänische oder französische haben wir überhaupt nicht, Deutschland, das Land Gutenbergs! Und doch ist bei uns ein solches Institut doppelt und dreifach notwendig. Wir haben gesehen: es fehlt bei uns an Erziehung hier wie dort, an Erziehung der Künstler zur Verfeinerung ihres Empfindens für das Buchgemässe, für die Möglichkeiten des Materials und der Technik, an Erziehung

der Verleger, Drucker, und besonders des Publikums im künstlerischen Sinne. Wie soll das anders werden? Feinsinnige Liebhaber werden uns erstehen, wenn gute Bücher kommen. Gute Bücher können erst kommen, wenn sich ein Abnehmerkreis findet. In diesem Dilemma hat der Staat zum mindesten die Aufgabe, die Möglichkeit höherer Buchkunst vorzubereiten. Es ist kein Zweifel, unser künstlerisches Leben bewegt sich aufwärts. Die Liebhaber werden kommen. Es muss dafür gesorgt werden, dass sie nicht nur nach englischen, französischen, dänischen Büchern zu greifen haben. Es muss dafür gesorgt werden, dass die wertvollen Techniken der Radierung des Kunstholzschnitts, der Lithographie, weiter der Handvergoldung, der verschiedenen Lederarbeiten eine sorgsame Pflege unter den Augen wirklicher Künstler erhalten, damit dann, wenn die Zeit reif ist, auch die künstlerischen Kräfte da sind. Und die Heranbildung solcher Kräfte muss sich in befruchtender Berührung mit den Gegebenheiten des Buchdrucks (Schrift, Satz, Druck) vollziehen, damit die oben erwähnten Erscheinungen gänzlicher Hilflosigkeit verschwinden. Kunst und Technik muss an einer Anstalt, wie sie uns vorschwebt, zusammengehen, ein Künstler, der die Techniken genau kennt und innerlich beherrscht, muss an der Spitze stehen.

Die Reichsdruckerei hat für die Pflege des Reproduktionswesens Unvergängliches geleistet. Mit den Werken von Pankok, Lefler und Urban und besonders von Sattler hat sie den Weg beschritten, der uns nun auch weiter führt. Möchte die Errichtung einer Versuchs- und Lehranstalt grössten Stils für die Bedürfnisse unseres Buchgewerbes in Deutschland bald folgen. Bekanntlich hat die Königliche Staatsregierung in Sachsen die alte Leipziger Kunstakademie vor kurzem in eine Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe verwandelt. Hier ist der erste Schritt gethan. Möchte ihm der Fortgang entsprechen! Dann ist doch die Möglichkeit einer künstlerischen Erneuerung unseres Gewerbes von oben gegeben.

Uns aber bleibt dann die weitere Aufgabe, was für die grössten und vornehmsten Aufgaben dort versucht wird, das im Kleinen ebenfalls zu unternehmen. Es sollte dahin kommen, dass keine grössere Anstalt, Schriftgiesserei, Druckerei oder Buchbinderei, ohne ihren Hauskünstler wäre, aber einen wirklichen Künstler. So könnte nicht nur die unbedingt nötige, wechselseitige Anregung gewonnen werden,

vor allem würden dann die Erzeugnisse jener Anstalten einen eigenartigen, wirklich künstlerischen Charakter erhalten.

Und alledem hat sich endlich die Erziehung weiterer Kreise anzuschliessen. Die Gewöhnung an künstlerische Bedürfnisse muss kommen, die Heranbildung echter Liebhaber. Je mehr das Buch Luxusgegenstand werden kann, um so mehr von wirklicher Kunst wird ihm zufallen. Und erst wenn auf diesem Weg Neues und ganz Gutes geschaffen ist, wird auch das tägliche Buch ganz gut werden.

---

# Die Architektur und die Dekoration auf der Pariser Weltausstellung

von Fritz Schumacher in Dresden.

Mit seltener Einmütigkeit hat die Kritik zur offiziellen Architektur der Weltausstellung in Paris Stellung genommen; Fachmann und Laie, Reaktionär und Neuerer, alle haben sie mit wahrem Feuereifer nach Adjektiven gesucht, die ihrer Missbilligung über diese architektonischen Leistungen die genügend lebhafte Färbung gäben.

Das kommt nicht nur daher, weil diese Architektur zum grossen Teil wirklich schlecht war, sondern auch daher, weil man in den weitesten Kreisen ganz besondere Offenbarungen erwartet hatte. Die 1889er Pariser Ausstellung hatte die Völker überrascht durch einen überaus kühnen Vorstoss in den verschiedenen schwebenden Fragen des Eisenstils, — die 1894er Ausstellung in Chicago hatte die Völker überrascht durch die unerwartete Schöpfung einer einheitlichen Monumentalwelt in grösstem Stile, — vielleicht erlebte man jetzt eine Vereinigung der beiden im Prinzip verschiedenen Ausstellungswelten, die das Paris von 1889 und das Chicago von 1894 gezeigt; irgend eine Ueberraschung erwartete man gewiss.

Es ist eine negative Ueberraschung geworden und jeder der kühl wägend als Fachmann die Chancen überlegte, konnte das eigentlich voraussagen; allerdings nicht in Bezug auf die Geschmacklosigkeit, die hätte Frankreich mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften sicherlich vermeiden können, wohl aber in Bezug auf eben jene stilistischen Offenbarungen, die man stillschweigend erwartete. Die Ausstellung musste den bekannten Rückschlag bringen, den man beim zweiten Stück eines erfolgreichen Autors zu beobachten pflegt; sie würde vielleicht für den Architekten im wesentlichen dieselbe

Enttäuschung bedeuten, wenn statt der geschmacklosen Formenbäcker, die hier meistens gewaltet haben, ernst arbeitende Künstler zu Worte gekommen wären.

Man kann mit Ausstellungsarchitektur zwei wesentlich verschiedene Principien verfolgen. Man kann sie betrachten als ein Mittel um eine ideale Architekturwelt, die uns aus praktischen Gründen im Alltagsleben versagt ist, zu feierlichem Anlass zu improvisieren, und es liegt auf der Hand, dass zu diesem Zweck kein technisches Mittel ästhetisch unerlaubt ist; es kommt dabei nicht an auf die Echtheit, die Wahrheit, den Geist der Konstruktion, sondern auf die Wirkung, auf den Gesamteffekt. Als Leitmotiv der Schöpfungen herrscht die künstlerische Phantasie. — Man kann die Aufgabe aber auch ganz anders betrachten, nämlich als den Anlass um den ungewöhnlichen Anforderungen, die vorliegen, eine eigene aus ihnen selbst entwickelte stilistische Gestaltung zu geben, sie gleichsam zu benützen als praktisches Studienobjekt zur Frage, welche Konsequenzen in der Ausgestaltung neue Zweckanforderungen nach sich ziehen. Man gelangt dann zu Versuchen in einem eigenen »Ausstellungsstil«, die wertvolle Resultate für die Fragen der Stilentwickelung überhaupt mit sich bringen können, und es ist klar, dass hierbei die Mittel und Wege, wie die Wirkung erreicht wird, mehr im Vordergrunde des Interesses stehen, als sogar die Wirkung selbst. Als Leitmotiv der Schöpfungen herrscht ihr konstruktiver Geist.

Im ersteren Sinne hat Chicago seinerzeit seine Aufgabe aufgefasst; eine grossartige architektonische Phantasie wurde vorgeführt, man verkörperte in den Bauten eine Welt, die ausserhalb ihrer eigentlichen Zwecke als Ausstellungshalle lag, die anstatt klassisch auch romanisch oder ägyptisch oder sonst wie hätte sein können. Im zweiten Sinne arbeitete man 1889 in Paris; man verkörperte — wenigstens in den hervorragendsten Gebäuden — den eigentlichen Ausstellungszweck und schuf dadurch Bauten, die ihren Typus für sich hatten und nicht mehr willkürlich irgend einer Architekturphantasie zum Leben verhelfen konnten.

Diese beiden entgegengesetzten Ausstellungs-Auffassungen, die vielleicht einen verschiedenen kulturellen Wert, die aber jedenfalls, wenn sie konsequent durchgeführt sind, logisch sowohl wie ästhetisch die gleiche Berechtigung haben, — waren nun in jenen beiden Ausstellungen bis zu einer ungewöhnlich hohen Grenze des augenblicklich Erreichbaren geführt. Die weisse Stadt in Chicago war ein

Märchen, das wohl auf keiner andern Bühne der Welt wieder so vorteilhaft gegeben werden konnte, wie am Ufer des Michigan-Sees und auf der andern Seite waren durch die konstruktiven Trümpfe des Jahres 1889 — die Riesenspannung der Maschinenhalle, die Riesentürmung des Eiffelturms, die geistreiche farbige Zusammenspannung von Keramik und Eisen in den Kunstpalästen — die Wirkungsmöglichkeiten im Prinzip schon so ausgenützt, dass die geringe Steigerung, die hier allenfalls möglich war, vielleicht wenig dankbar erschien. In den zehn Jahren, in die jene beiden Riesenunternehmungen fallen, hat sich eben nichts entwickelt und konnte sich nichts entwickeln, was eine prinzipiell neue Gestaltung der Aufgaben ermöglichte.

Und das wurde verhängnisvoll, denn nun begann man in der Verlegenheit die beiden entgegengesetzten Ausstellungscharaktere zu mischen, und stilistisch brach damit die wildeste Anarchie aus; man improvisierte Prunkgebäude, aber glaubte ihnen durch bizarre Absonderlichkeiten der Formen den Typus des Ausstellungsbaus beigeben zu müssen, — man konstruierte grosse Eisenhallen und versteckte sie ungenügend hinter Gipsherrlichkeiten, über deren Schultern sie herüberschauten, wie Gäste aus einer andern Welt. Es fehlte nur noch, dass man als Symbol der waltenden Gesinnung die reinen, schönen Konstruktionslinien des Eiffelturms, wie es thatsächlich vielfach vorgeschlagen wurde, mit einer „Architektur" umkleidet hätte. So erhielt denn die Ausstellung die Signatur der stillosen Verlegenheitsarchitektur und das Unerfreuliche dieses Eindrucks wurde noch gesteigert, weil auch hier eintrat, was meistens eintritt, wenn jemand seine Verlegenheit nicht merken lassen will: er benahm sich gerade besonders auffallend und absonderlich.

Neben diesem äusseren Totaleindruck, den die offizielle Architektur der Ausstellung mit wenigen Ausnahmen machte, darf man Eines nicht vergessen: die Monumentalität, die wir von der alten Kultur Frankreichs her erwarten, hat sich doch nicht ganz verleugnet, sie feierte einen Triumph in der Gesamtdisposition der Ausstellung. Der Mann, der hier aus einer Fülle von Vorschlägen einen Plan herauskrystallisierte, der grossen Wurf mit Klarheit und praktischer Brauchbarkeit vereinigte, war der Stadtbaurat von Paris, Bouvard, derselbe, der 1889 als Schöpfer des phantastischen Centraldoms gefeiert wurde. Während kein andrer der leitenden Architekten jenes Jahres wieder zu Worte gekommen war, sehen wir also

in dieser gelungensten architektonischen Seite der Ausstellung sozusagen eine Erbschaft vom Jahre 1889.

Nicht umsonst ist Paris die Stadt der grossen monumentalen Achsen; dieses System der Stadtanlage, das in gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen so verhängnisvoll und unkünstlerisch zu wirken pflegt, giebt für wirklich prunkvolle Verhältnisse erst den richtigen Massstab. Die eine grosse Achse der Ausstellung, die vom Trocadéro bis zu dem Schaustück reichte, das diesmal in Gestalt einer riesigen Kaskadenanlage vor der Längsachse der grossen Maschinenhalle errichtet war, wurde von der vorigen Ausstellung beibehalten. Dieser Achse zuliebe, die so wirkungsvoll durch den umrahmenden Fuss des Eiffelturms hindurchgeht, verwarf man alle die zum Teil geistreichen Pläne, die in die Mitte des Terrains ein Wunderwerk errichten oder den Innenraum des Eiffelturmfusses zu einem Festsaal verwegenster Gestaltung in ihre Bauten einbeziehen wollten. Der Eindruck dieser gewaltigen Achse wurde klug gesteigert dadurch, dass Bouvard die Fluchten der endlosen Seitenbauten staffelförmig vorspringen liess; damit ergaben sich in der Perspektive immer neue coulissenartig sich vorschiebende Motive, die zu besonderer Wirkung hätten ausgenützt werden können.

Zu dieser Hauptachse der Ausstellung schuf man nun als Pendant eine zweite, in ihrer Art nicht minder grossartige Achse, die von der Kuppel des Invalidendoms bis zu den Champs Elysées geführt wurde; ihr zuliebe musste der alte Industriepalast fallen und zwei Kunstpaläste flankieren statt dessen ihren Anfang, — im weiteren Verlauf führt die monumentale Brücke Alexanders II. zur „Esplanade des Invalides" herüber und ist wieder in allmählich sich verengender Anlage eine Monumentalstrasse zwischen den Industriepalästen gedacht, die als unüberbietbaren „point de vue" die Goldkuppel des Invalidendoms sozusagen gratis geliefert bekam.

Diese beiden Hauptachsen der Ausstellung verbindet nun der lebendige Gürtel der Seine, die zugleich durch die natürlich sich ergebende Prunkstrasse ihrer Ufer in den Wust von Einzelgebäuden, der nötig war, eine gewisse Gliederung und Entwirrung hereinbrachte. Das technische Kunststück dieser Anlage aber bestand darin, dafür zu sorgen, dass der unbehinderte Verkehr der Stadt nicht nur in der Längsrichtung der Seine neben der Ausstellung weiterfluten, sondern das Ausstellungsgebiet sogar zweimal quer über die Seine ungestört kreuzen konnte. Der geniessende Beobachter hat schwerlich eine

Ahnung davon, welche Schwierigkeiten es mit sich brachte, dass mitten unter den Palästen der fremden Mächte die unterirdische Bahn hindurchgeht, wie vortrefflich man die dadurch entstehenden Verhältnisse ausnützte zur zweigeschossigen Promenade längs des Flusses, und wie geschickt man den unterirdischen Bahnhof dieser Anlage mit der Bebauung der Invalidenesplanade in Einklang brachte. Ueber den das Ausstellungsgelände quer schneidenden Verkehrsstrom der Stadt leitete man den Besucher durch zierliche Strassenbrücken hinweg, die in Verbindung standen mit den „Passerellen", welche neben den massiven Seinebrücken für die Ausstellungsbesucher errichtet waren. So verband man in glücklichster Weise den ganzen festlichen Ausstellungstrubel mit dem Leben der Stadt, ohne diesem dadurch einen Hemmschuh anzulegen.

Diese grossartige Gesamtdisposition ist von den ausführenden Architekten im allgemeinen, wie gesagt, nur schlecht ausgenützt worden. Die Architektur hatte bei Bewältigung dieser Anlage zwei wesentlich verschiedene Aufgaben zu erfüllen: es handelte sich um massive Bauten, die bestimmt waren, die Ausstellung zu überdauern, und um Bauten, die nur dem Augenblickszweck dienen sollten; während diese bald vergessen sein werden, werden jene als Zeichen des französischen Baugeistes an der Jahrhundertwende bestehen bleiben, man muss sie also ernster nehmen als die anderen Arbeiten.

Von den beiden Bauten, die den alten Industriepalast dauernd ersetzen sollen, ist der „Kleine Palast" für die permanenten Ausstellungen bestimmt. Da seine Innenräume demnach keinem Wechsel unterworfen sind, sah der Architekt die relativ einfache Aufgabe vor sich, einen möglichst gefälligen Monumentalbau mit möglichst harmonischen Raumfluchten zu bilden. Es lag in der so gefassten Aufgabe kein zwingender Anlass, aus den Grenzen eines traditionellen Stils herauszugehen und der Architekt Girault konnte sie in jener reifen Renaissancesprache lösen, die, anknüpfend an den Geist Perraults und durchsetzt mit Louis-quinze-Details, an der Pariser Ecole des Beaux-Arts seit Jahrzehnten gepflegt wird.

Auch der „Grosse Palast", der das eigentliche Erbe seines Vorgängers antreten soll, ist statt des alten Glas-Eisen-Baues ein säulengeschmückter Palazzo aus köstlichem französischem Kalkstein geworden. Man kann ihn ebenfalls als Inkarnation der herrschenden Richtung in der „Ecole des Beaux-Arts" betrachten, und zwar umsomehr, als dieser Bau nicht die Phantasie eines Einzelmenschen,

sondern die vieler verschiedener Architekten repräsentiert. Louvet, Deglane und Thomas, als Oberaufseher auch noch Girault haben als vier Preisträger in der allgemeinen Konkurrenz um diesen Palast die Beute redlich unter sich geteilt. Es gehört eine beneidenswerte künstlerische Schuldisziplin dazu, wenn eine solche Teilung in einer einheitlich sich fortspinnenden Façade so wenig zu bemerken ist, wie hier, und in der That hat man den Eindruck, als ob die gutgeschulten Pariser Architekten derartige Monumentalfaçaden mit einer gleichmässigen Sicherheit lösten, wie eine Regel-de-Tri-Aufgabe, nur dass der eine etwas mehr Louis XV., der andere etwas mehr Louis XVI. Ingredienzien hinzuthut; leider hört diese Sicherheit aber meistens auf, wo es gilt, einen turmartigen Abschluss, eine bekrönende Laterne oder dergleichen zu komponieren. — Es ist eigentlich ganz natürlich, dass, wenn drei Architekten an einem Bau zusammenarbeiten, kein einheitlicher Organismus in den Beziehungen von innen nach aussen entstehen kann; in diesem Falle hat man nicht einmal den Versuch gemacht, darüber hinweg zu täuschen: der Eisenbau schaut so naiv aus der umschlingenden Façade heraus, dass man das Gefühl hat, ein geschickter Anatom könnte die ganze Architektur reinlich abschälen, ohne das eigentliche Gebäude im mindesten zu verletzen. Etwas hängt das allerdings auch mit dem eigentümlichen Programm des Hauses zusammen; nur Thomas, der Architekt des kleineren Querbaues an der Avenue d'Antin, durfte eigentlich eine ausgearbeitete Innenarchitektur geben, sein üppiger Kuppelsaal mit den daran anschliessenden zweigeschossigen Saalflügeln wird später den repräsentativen Teil des Gebäudes bilden. Das übrige gewaltige Innere ist eigentlich nur als allgemeine, nicht individualisierte Raumumgrenzung zu betrachten, denn so abenteuerlich es klingt, es hat später nicht nur für Kunst- und andere Ausstellungen, sondern ebensogut für Pferderennen zu dienen. In dieser Konkurrenz der Zwecke hat das Pferderennen glänzend gesiegt; im grossen Skulpturensaal hat man den Eindruck, als ob eine lebhafte gestikulierende Volksmenge in der Arena plötzlich versteinert wäre, und ebenso kunstfeindlich-kühl wirken alle anderen Räume, wenn sie nicht durch Einbauten völlig unkenntlich gemacht sind.

Dieser Bastard von Markthalle und Fürstenpalast ist also nur insofern als charakteristischer Ausdruck der Architektur an der Jahrhundertwende zu betrachten, als er mit seltener Deutlichkeit die gewaltigen Gegensätze zeigt, die in unserer Zeit der Vereinigung

harrend, einander gegenüberstehen, und zugleich bündig darthut, dass bei dergleichen Aufgaben die traditionellen Rezepte für Monumentalfaçaden vollständig versagen.

Diese Lehre bestätigt auch die dritte, der dauernden Monumentalaufgaben, die diese Ausstellung mit sich brachte, die Alexanderbrücke. Auch hier galt es, Stein und Eisen miteinander zu verbinden, und auch hier geht der Stein seine altgewohnten Wege und beachtet nicht, dass die Ingenieurkunst eine Herrscherin geworden ist, die ganz andere Bahnen von ihm verlangen kann, denn sie hat hier das entscheidende Wort zu reden.

Mit wundervoller Eleganz haben die Ingenieure dieses Werkes (Résal und Alby) verstanden, den breiten Lauf der Seine mit einem einzigen flachen Bogen zu überspannen; aber da seine schlichte Konstruktion mit den üppigen Pfeilern, die den Brückenkopf bilden, nicht zusammenklingen wollte, verkleidete man die Eisenkonstruktion mit Bronzegehängen und getriebenen Pilastern, und schmückte das Geländer übermässig mit derben Bronzefiguren und Cartouchen; dass man dabei dicht nebeneinander vergoldete, grünpatinierte, naturfarbene und halbvergoldete Bronzefiguren verwandte, mag als barbarische Einzelheit nur nebenbei erwähnt werden.

Die charakteristische Erscheinung an den geschilderten Arbeiten bleibt, dass wir an diesen für die Dauer bestimmten Gebäuden ebenso wie bei den ephemeren Ausstellungsschöpfungen jeden Versuch zu einer organischen Einbeziehung der Eisenteile in das Bausystem vermissen, und dass trotzdem alles, was wir an Eisenarchitektur, besonders im Innern, sehen, einen bedeutenden, der Formarchitektur weit überlegenen Eindruck macht. Das einzige französische Gebäude, wo das Eisen innen und aussen zu völlig harmonischer Wirkung kam, war die doppelt vorhandene gewächshausartige Halle der Gartenbauausstellung, in der Gautier es verstanden hatte, ein Werk sofort ersichtlicher logischer Konsequenz zugleich zu einem Werke voller Anmut zu gestalten. Besonders glücklich war der Gedanke, das Stabwerk des Eisens dekorativ in Zusammenhang zu bringen mit dem leichten grünen Lattenwerk der Gartenarchitektur des XVIII. Jahrhunderts; in der That besteht eine solche Aehnlichkeit zwischen der dekorativen Natur des Eisens und jenen Effekten, dass ein völliger Zusammenklang graziösester Art erreicht wird. Das ist ein neuer Beleg für die Ansicht, dass die ästhetische Wirkung des Eisens in seiner Behandlung als Stabwerk, nicht in seiner Ausbildung

zu Formen zu suchen ist, eine Ansicht, für welche die Ausstellung noch manche andere Illustration liefert. Es muss nämlich hervorgehoben werden, dass eigentlich alle die Hallen, die sich längs der Invalidenesplanade und des Marsfeldes hinzogen, und die aussen jene wenig erfreuliche Zuckerbäcker-Architektur aufwiesen, innen in dem gewaltigen Schwung der überspannenden Eisentonne einen grossen Zug hatten. Das galt besonders von den Hallen der Bekleidungsindustrie und der Wissenschaften am Marsfelde, wo man einfach die Konstruktion in ihrer schlichten Nacktheit sehen liess und dadurch einen Raumeindruck von ungemeiner Klarkeit erzielte, dem jene natürlichen linearen Muster des Stabwerks nur zur Zierde gereichten. Im Gegensatz dazu glaubte man in der grossen Halle des Kunstpalastes die Eisenkonstruktion durch Verzierungen veredeln zu müssen, man bog die genieteten Eisenteile der Stützen zu einem kapitälartigen System von Voluten aus, man verkleidete die Zwischenräume zwischen dem Stabwerk mit Eisenblech, in das man grosse Ornamentzüge hereinschnitt, und erreichte dadurch nur, dass man den Raum unruhiger machte und dem Beschauer die Mangelhaftigkeit der schmückenden Mittel zum Bewusstsein brachte; plötzlich merkte man, dass jene grossen Raumflächen nackt waren, was man bei den Schöpfungen, wo solche primitive Formgebung gar nicht versucht war, völlig übersah, da der Raumeindruck als solcher das Massgebende blieb.

Solche Beobachtungen sind sehr lehrreich, zeigen sie doch wieder, wie wenig Veranlassung man hat, vom Eisen insofern einen neuen Stil zu erhoffen, als man erwarten kann, neue Formen aus seinen technischen Bedingungen zu entwickeln; Formen wird man von hier aus vergebens erwarten, nur neue Raumbildungen wird man erhalten und man wird gezwungen werden, da das Eisen die Fläche, die es um den Raum herum bildet, nur linear zu gliedern vermag, auf neue Mittel zu sinnen, um die Fläche künstlerisch zu beleben.

Die 1889er Ausstellung hat in dieser Beziehung einen deutlichen Fingerzeig gegeben; Formigé erreichte seine Eindrücke in den beiden Kunstpalästen dadurch, dass er Terrakotten und Majolika zwischen die konstruierenden Eisenlinien einspannte; man kann dies ästhetische Prinzip, wie so manches im Eisenbau, mit dem des mittelalterlichen Stils vergleichen, wo auch die Fläche, die zwischen den konstruierenden Pfeilern und Rippen übrig bleibt, verwandt wird als Träger farbiger Effekte. Gerade die Keramik spielt neben dem Eisen eine besonders wirkungsvolle Rolle und man muss sagen, dass es die Franzosen in

der Beherrschung der keramischen Technik und ihrer Verwendung für Bauzwecke ganz ungewöhnlich weit gebracht haben. Nicht umsonst befinden sich im Louvremuseum die gewaltigen farbigen Reliefs aus gebranntem Thon vom Palaste des Artaxerxes Mnemon, die zu den wundervollsten dekorativ-architektonischen Werken gehören; hier haben die Franzosen gelernt, wie stark bei solchen Reliefs die Wirkung ist, wenn sie nicht aus einzelnen grossen Platten bestehen, sondern wenn man die Fugen der gewöhnlichen Ziegelteilung mitten durch das Werk hindurchgehen sieht, so dass es erscheint wie ein Schmuck, den man der fertiggefügten Wand erst abgewonnen hat; ein eigentümliches Leben und ein organisches Zusammengehen mit dem ganzen Baugefüge wird dadurch erreicht.

Die Franzosen zeigten in dem riesigen Bäckerrelief Charpentiers, dass sie zu solchen Arbeiten grössten Stils fähig sind, sie zeigten in der trefflichen baukeramischen Ausstellung von Janin frères et Guérineau und vor allem in den wundervollen Steinzeugarbeiten Bigots, seinen Säulen, Balustern, Geländern und jenen in unzähligen leichtverschiedenen Schattierungen spielenden Fliesen und Steinen, wie man keramische Wirkungen auch ohne figürlichen Schmuck in ganz eigenartiger Weise für den Bau verwerten kann. Es eröffnet sich hier die Lösung eines der wichtigsten neueren Kapitel der Architektur — der farbigen Baukunst. Aber leider! Trotzdem wir alle Vorbedingungen zu ganz überraschenden neuen Effekten gegeben sahen, in der Praxis fanden wir kaum einen Versuch zur Ausnützung dieser Schätze gemacht. Da war ein Brückengeländer am Trocadéro, da waren die wirkungsvollen Bigotschen Tierkacheln an der Porte Monumentale, die majolikageschmückten Essen der Maschinenhalle und endlich der grosse Fries an der Façade des „Grand Palais", der in dieser Umgebung ebensogut aus anderem Materiale hätte sein können, und damit war es aus. Aber auch in Paris selbst begegnen wir in der Aussenarchitektur so gut wie garnicht diesen Motiven, und wo es einmal geschieht — so bei zwei aufsehenerregenden Häusern Lavirottes in der Avenue Rapp und an Guimards Castel Béranger in Passy, da sind die prächtigen Arbeiten Bigots, die ganz ruhige Umgebung verlangen, um zur Wirkung zu kommen, mit solch wüsten Formenorgien kombiniert, dass jeder Eindruck ihrer edlen Nuancen verloren geht. So giebt es hier fraglos eine interessante moderne Aufgabe, die noch gelöst werden muss, und wir in Deutschland können nur wünschen, dass auch unsere

jungen Keramiker, die in Ziergefässen schon so erfreuliche Arbeiten zeigen, allmählich auch zu dieser Architekturkeramik grossen Stils erstarken mögen; sie wird an allen solchen modernen Aufgaben, die den gewissenhaften Künstler durch ihre eigentümlichen Bedingungen aus historischen Stilformen heraustreiben, eine grosse Zukunft haben.

Die Franzosen haben auch sonst in ganz ungewöhnlicher Weise architektonisch erzogene Schmuckkünste zur Verfügung; manch grosszügiges dekoratives Bild an den Fassaden und manche schwungvolle Figurensilhouette bewies das.

Umsomehr war das Versagen der Architektur, der solche Hilfskräfte zu Gebote standen, bedauerlich. Es lohnt sich in der That nicht, hier an Einzelnes zu erinnern, da der Bombast, der besonders in den grossen Palästen entfaltet war, etwas so Gleichartiges besass, dass man sich über die vielen verschiedenen Künstlernamen wunderte, die als Autoren fungierten. Auch das vielbestaunte Château d'eau, das wenigstens eine gewisse orientalisch anmutende Phantasie zeigte, können wir ernster betrachtet nicht ausnehmen; man vergleiche nur damit die seltsamen Tempelbauten Cambodjas, Annams und Indiens, die um den Trocadéro herum errichtet waren, um zu sehen, wie lahm diese Phantastik eigentlich gewesen ist.

Weit höher stand daneben die Phantastik der Porte Monumentale, »bewundert viel und viel gescholten«. Sie war der einzige Anlauf, den die Franzosen im Sinne jener eigentlichen Ausstellungskunst zeigten und schon deshalb musste man sie beachten; ihre abenteuerliche Form, — sie zeigte einen riesigen Dreifuss, dessen Schale statt zu hängen als Kuppel umgestülpt war, — entsprang nicht einer zufälligen Idee, sondern entwickelte sich aus einem äusserst praktischen Verkehrsgedanken. Leider war in der formalen Durchführung manches recht verletzend geworden, aber dass der Erbauer trotzdem eine bedeutende Anlage besitzt für grosszügige dekorative Effekte, erwies dieses Thor bei Nacht, wo die Einzelheiten mehr verschwanden und der Grundgedanke einer feeenhaften Riesenschöpfung aus leuchtendem Email wirkungsvoll und phantastisch hervortrat.

Solchen geistreichen Versuchen, mochten sie nun im einzelnen gelungen sein oder nicht, würden wir gern mehr begegnet sein, und wenn wir das bei aller Verwilderung doch so zahme und langweilige Gesamtbild, das Frankreich im übrigen bot, überblicken, fragen wir uns unwillkürlich, hat Frankreich nicht vielleicht eine ganze Reihe solcher kecken Wagehälse und war es nicht vielleicht ein blosser Zu-

fall oder der Sieg einer mächtigen Clique, was dieses Gesamtbild der französischen Ausstellungsarchitektur fälschlicherweise hervorrief?

Wir haben uns über diese Frage nur nach der umfangreichen Architekturausstellung, die Frankreich im „Grand Palais“ veranstaltet hatte, ein Urteil bilden können, wir erwarteten hier wenigstens auf dem Papier den Jungen, den Frischen, den Individuellen zu begegnen, aber auch dort herrschten die Akademischen, die Korrekten. Hannotin, Brumeau, Majeux und vor allem Bonnier, dessen kühner Effektgeist leider auf der Ausstellung nur im festungsartigen Bau von Schneider & Co. zum Ausdruck kam, — das sind die verschwindend Wenigen, die auf dem Strom historischen Geistes, der die Architekturausstellung Frankreichs durchflutet, nicht folgen wollen. — Und derselbe Eindruck wiederholte sich in der sonst äusserst tüchtigen Ausstellung des Pariser Stadtbauamtes im Pavillon der Stadt Paris ebenso wie in den Ausstellungen der vielen verschiedenen „Ecoles des Beaux-Arts“ im Marsfeldpalaste, in deren Architekturabteilungen nichts erschien, was irgend welche Frische oder Individualität zeigte. Man pflegt eine kalte Monumentalität, einen Ableger jener Säulenarchitektur Garniers mit den eleganten Cartouchen und dem immer wiederkehrenden Apparat von Festons und Köpfen, daneben tritt ein weit sympathischer wirkendes Anlehnen an Mansards Art; was aber gänzlich fehlt, ist eine wirkliche bürgerliche Baukunst. Kaum eine ländliche Villa, kaum ein Wohnhaus, das nicht Palast sein will und nicht mit den Resten irgend eines fürstlichen Stiles kokettierte: die grosse Republik begnügt sich, statt eine Bürgerkunst zu ziehen, mit den Flittern der Herrscherzeiten.

Diese starken historischen Tendenzen äussern sich in einer andern und zwar imponierenden Weise auf dem Gebiete der Denkmalpflege, vor allem der architektonischen Rekonstruktion. Die Architekturabteilung gab uns ein glänzendes Bild von den Bestrebungen Frankreichs für kunsthistorische Forschungen; — das thatkräftige Erschliessen ganz neuer kulturgeschichtlicher Forschungsgebiete spielt dabei eine ebenso grosse Rolle wie die ergänzende Vertiefung in schon bekannte berühmte Bauwerke. Die grossartigen Ausgrabungen in Timgad geben uns das Bild einer römischen Stadtanlage in einzigartiger Deutlichkeit und völlig überraschend mögen vielen selbst mit der Kunst eng Vertrauten die Einblicke gewesen sein, die uns diese Ausstellung in das wahrhaft imposante Kunstleben des alten verschollenen Kulturvolkes der Khmer gestattete, das einst in Cambodja,

ehe die Siamesen es 1002 n. Chr. verschluckten, Tempel baute von solch märchenhafter Grösse und feierlichen Pracht, wie Le Baïon in Angkor. Aehnlich wie 1889 ein Teil jener Angkorpagode war uns jetzt ein grossartiger Felsentempel aus dieser Kunstepoche von A. Marcel nach Fragmenten alter Khmertempel in natura aufgebaut, eine meisterhafte Leistung, die uns nicht nur die unheimliche Grösse jener ornament-frohen Kunst empfinden liess, sondern auch in einer monumentalen Treppenanlage, bei der sich zwei Treppenläufe geschickt ineinander winden, eine ganz ungewöhnliche Höhe in der Bewältigung komplizierter, architektonisch-technischer Anlagen zeigte. Leider erfuhren wir nicht die Grenze, wo die historische Treue aufhörte und die Kombination des Architekten anfing, jedenfalls zeigte aber A. Marcel hier ein stilistisches Anpassungsvermögen, das bei den Franzosen auch an den anderen gut und eindrucksvoll angelegten Gebäuden der Kolonialabteilung hervortrat, das sogar bis in die Ausstellungen der fremden Nationen hereinreichte: manches unter fremdem Wappen gehende Haus war von französischen Architekten charakteristisch hergestellt worden. — Wir müssen also, nachdem wir so viel an der französischen Architektur zu tadeln gezwungen waren, nachdrücklich hervorheben: wo historisches oder ethnographisches Kolorit in Frage kommt, sind sie Meister.

Auch die fremden Nationen hatten in Paris neben der Vertretung ihrer neuzeitlichen künstlerischen Kultur die Aufgabe, sozusagen historisch-ethnographisch ein charakteristisches bauliches Symbol ihres Wesens in den sogenannten Staatenhäusern zu geben. Es war eine der interessantesten unter den Beobachtungen, die diese Ausstellung gestattete, zu sehen, inwieweit die historisch gefärbte Kultur, die in diesen Nationenpalästen entrollt ward, Zusammenhang zeigte mit den Leistungen der Gegenwart. Viele Völker kommen unter dem Gesichtswinkel dieser Betrachtung für den Rahmen unsrer Besprechung von vornherein in Wegfall, da sie mehr Theater als Architektur geliefert hatten und deshalb kein allgemeineres Interesse verlangen können: Italien, das einen Bastard von Dogenpalast und Markuskirche aufgebaut hatte; — Russland, das seine asiatischen Kulturgebiete in glänzender Weise zur Darstellung brachte, aber wenig von der künstlerischen Entwickelung seines europäischen Besitzes zeigte. — Spanien, das sich nur mit den wundervollen Spolien aus der Zeit der Philippe schmückte; — die Balkanstaaten, die im wesentlichen eine Produktenausstellung ihrer Länder lieferten; —

Ungarn, das nur die verschiedensten Proben historischer Gebäude zusammengefügt hatte; — Japan, das durch seinen entzückend durchgeführten in bronziertem Holz gefügten Tempel doch nicht darüber hinwegtäuschte, dass es keine Architektur besitzt; — Belgien, das mit wahrhaft erstaunlichem Geschick zu verheimlichen wusste, dass es einen Horta und van de Velde hervorgebracht hat, und das deshalb auf der Ausstellung völlig belanglos erschien; — und sogar Amerika, das seine eigentliche prächtig entwickelte Architektur nur in einigen Rahmen mit interessanten Abbildungen von skyscrapers und originellen Bauten à la Richardson zeigte, praktisch aber im pseudoklassischen Stile seiner diversen Staatenkapitole auftrat, und für seine dekorativen Arrangements in den Abteilungsausstellungen eine kleinliche blätterumwundene Säulenordnung erfunden hatte, die mit erbarmungsloser Konsequenz durch das bunte Durcheinander der amerikanischen Sektion hindurchgeführt war.

Nach dieser Proskriptionsliste bleiben als architektonisch beachtenswert vertretene Länder eigentlich nur Oesterreich, England, Holland, Deutschland und die nordischen Staaten zurück, zu denen ausser Schweden-Norwegen und Dänemark auch noch Finnland zu zählen ist, das mit seiner von eigenartigstem Geist erfüllten Ausstellung einen herzbewegenden Appell gegen die Slawisierungspolitik der Russen darstellte.

Es ist offenbar, dass das Bild, das nach dieser Ausscheidung zurückbleibt, ein falsches ist; vor allem Belgien und Amerika gehören unbedingt in das Konzert der architektonischen Mächte und würden, richtig vertreten, das Urteil über das Verhalten all dieser Völker gegenüber den neuzeitlichen Ideen uns erleichtern.

Wir können nämlich trotz des internationalen Zugs, der gerade dem „modernen" Wollen eigen ist, doch eine gewisse Gruppenteilung in den Geschmacksnuancen erkennen, eine Gruppenteilung, die Belgien, Holland und Frankreich, — England und Amerika, — Oesterreich und Deutschland, — Schweden-Norwegen, Dänemark und Finnland als enger zusammengehörende Elemente erscheinen lässt.

Dasjenige Land, das in der Konsequenz bewusst-neuzeitlicher Bestrebungen am meisten links steht, ist Belgien. Der Geist, der hier von der Schule van de Veldes ausgeht, trat uns auf der Ausstellung nur in den Reflexen entgegen, die dieser Stilcharakter vor allem aus Holland und Frankreich, die in ihren modernen Regungen direkt von Belgien abhängen, zurückstrahlt. Man sieht die Macht

der eigentümlichen Aesthetik der geschwungenen Linie daraus, dass van de Velde, trotzdem er gar nicht ausgestellt hatte, an allen Ecken und Enden gewirkt und beeinflusst zu haben schien, vielleicht deutlicher, als wenn er wirklich in Reih und Glied mit diesen geistigen „Schülern" marschiert wäre. Natürlich sind seine Formen vielfach karikiert worden, aber man muss andererseits zugestehen, dass gerade die am geschicktesten wirkenden architektonischen Gesamtarrangements einzelner Gruppen und Firmen in dem Tohuwabohu der grossen Ausstellungshallen diesem Geiste entsprossen waren. So war das scheinbar aus sparsamster konstruktiver Notwendigkeit entsprungene Arrangement, das Mutters der holländischen Kunstgewerbe-Abteilung, besonders dem Delfter Rundraume gegeben hatte, eine höchst bemerkenswerte Leistung; denn hier erschien alles wie notwendig und die Linien des Holzes gingen mit der Eisenkonstruktion der grossen Halle, die kein Dekorateur ganz hatte wegretouchieren können, harmonisch zusammen und machten so eine Schwäche des van de Veldeschen Stilcharakters, nämlich die metallartige Holzbehandlung, zu einer Tugend. Dieses Posieren auf Konstruktion, selbst wenn diese in Wahrheit nur vorgetäuscht wird, um Gelegenheit zu interessanten Kurven zu bekommen, ist für diesen Stilcharakter augenscheinlich Lebensfrage; sobald wir diesen Linienzügen als willkürlichen Schmuckmotiven begegnen, werden wir verstimmt; wenn der Architekt dagegen verstanden hat, sie als unentbehrliches Glied in einer komplizierten Maschinerie erscheinen zu lassen, empfindet man eine Art von geistigem Vergnügen. So musste das von Dulong und Serrurier erbaute Restaurant „le Pavillon bleu" als geistreiche Leistung bewundert werden. Die konsolartig ausladenden Holzträger, auf denen das Haus ruhte, schienen nur da zu sein, um auf teurer Grundfläche Raum zu gewinnen, und die grossen, bügelartigen Hölzer, die das ganze Gebäude umspannen, schienen zum Tragen des Zeltdaches der oberen Dachterrasse unentbehrlich. In Wahrheit dienten beide Motive wohl nur zur Erzielung einer eigentümlichen Silhouette, aber hier griff alles so maschinenmässig ineinander, dass man zum Glauben geneigt wurde. Auch im Innern war den Räumen durch grosse konstruktive Bügel ein architektonisches Gepräge aufgedrückt, während wir sonst wenig zum Bewohnen bestimmte Räume sahen, die auch in ihrer Architektur den belgischen Stilcharakter durchführten, — es bleibt meistens beim Möbel. Und das ist kein Zufall, sondern es liegt an der Grenze, die diesem

Stile innewohnt; es ist kein Zufall, dass wir immer nur Restaurants und elegante Kaufhäuser in diesem Geiste ausgestattet sehen und vergebens nach einem bahnbrechenden Sieg in der Wohnhaus-Architektur ausspähen. Es ist eben der Stil des modernen Ladens und des modernen Restaurants, der prädestinierte Stil aller solchen Räume, die für ein fluktuierendes Publikum bestimmt sind; dazu passt die kühle Eleganz, der erklügelte Komfort, die scheinbare Zweckmässigkeit; in die Architektur des Privatraums übersetzt würde man die Reminiscenz an den „Pullman-car" unerfreulich empfinden. So sehen wir denn auch überall da, wo die Möbel ganz brav den Einfluss des belgischen Stils wiederspiegeln, nur wenig Ansätze zu einer konsequenten Behandlung des Raumes in demselben Geiste. Besonders auffallend ist das in Frankreich, wo eigentlich nur Plumet durch ein beherrschendes Terrassenmotiv seiner Ausstellung einen bestimmten Raumcharakter aufgedrückt hat; Guimard, der Schöpfer des Castel Béranger, der trotz aller Karikatur doch einer der konsequentesten ist, hat bewusst darauf verzichtet, aber manche andere haben es versucht und sind völlig gescheitert. So ist der Raum der „Ecoles professionelles de la Ville de Paris" im Pavillon der Stadt Paris das wahre Muster schlimmsten Tapeziergeschmacks mit modernen Allüren; Krieger und Bigaux versagen völlig, wo sie den Raum modern gestalten wollen, sie bringen meist starkbelebte Fläche mit starkbelebter Form in viel zu enge Berührung, sie verzieren moderne Grundformen mit unendlichen Kinkerlitzchen, so dass ein süsslicher Nachgeschmack halb nach Rokoko, halb nach Muchamode zurückbleibt. Selbst der vielgefeierte Hoentschel zeigt sich als Raumarchitekt in ganz demselben Fahrwasser; der mittlere Raum der „Union Centrale des Arts Décoratifs", der technisch ein Meisterstück ist, wird durch das spielerige Rosengeranke des Holzwerkes architektonisch auf ein sehr niedriges Niveau gedrückt; auch der erste jener Räume, in dem das Eisen vorherrscht und in schablonenartig geschnittenen Mustern zu halb dekorativen, halb konstruktiven Zwecken gebraucht wird, ist kleinlich geraten, während sich der Künstler in seinem eigensten Fahrwasser zeigt, wo er den ganzen Raum im Charakter seines Lieblingsmaterials, des „grès", zu bilden hat. Unter den modernen französischen Zimmern ragten auch als Räume die Schöpfungen des Maison Bing, trotzdem sie eigentlich nur mit Farbe und durch die Grössenabmessungen wirkten und formal improvisiert erschienen, entschieden vor den übrigen hervor.

Auch in der deutschen Abteilung war die architektonische Gestaltung des Raumes als Ganzes nicht immer gelungen, aber wir sahen doch viel öfter den Versuch gemacht, durch ein architektonisches Motiv, durch die Eigentümlichkeit der Deckenbildung oder die Anlage der Lichtquelle dem Raume eine Charakterisierung zu geben. Ein Tonnenbogen, beherrschende Deckenconstruktionen, Gliederung durch eingestellte Stützen, das sind Mittel, denen wir hier begegneten. Im Gegensatz dazu rächte sich bei dem Kölner Prunkraum Melchior Lechters der Mangel jeglichen architektonischen Gerippes bitter, er beweist, dass das Ueberspinnen von Wandflächen mit ornamentalen Motiven und bedeutungsvollen Sprüchen noch keine Raumstimmung giebt. Dieser Lechtersche Saal ist ein neuer Beleg dafür, dass wir einstweilen mit unseren modernen Mitteln wohl stimmungsvolle bürgerliche Zimmer herstellen können, dagegen für die Note des Festlichen noch nichts besitzen, was mit den Wirkungen historischer Stile vergleichbar ist; die Räume der beiden Seidl schlugen einen Ton üppiger und doch vornehmer Pracht an, den wir bisher noch auf keine andere Weise hervorzubringen verstanden haben, und mögen enragierte Moderne auch über diese historischen Formen die Nase rümpfen, es stecken in diesen Räumen, architektonisch betrachtet, doch so viele geistreiche Einfälle, dass noch viel zu erobern und zu erschaffen ist, bis man diesem reifen Geschmack einer früheren Epoche ein volles Aequivalent entgegenstellen kann.

Das bunte Nebeneinander verschiedenartiger individueller Geschmacksrichtungen, das uns schon in den erwähnten Räumen entgegentrat, ist die Signatur des ganzen architektonischen Bildes das Deutschland bietet. Es ist ein ungewöhnlich reiches Leben, das hier um Ausdruck ringt, und es erschien recht auffällig, dass der offizielle deutsche Katalog, der allen Kulturgebieten Deutschlands in kurzen übersichtlichen Darstellungen bewährter Fachmänner gerecht wurde, für die deutsche Architektur nicht ein Wort der Charakterisierung gefunden hatte, als ob sie in unsrem Kulturleben gar keine Rolle spielte. Wir können hier unmöglich versuchen, die verschiedenen Richtungen, die in der deutschen Architekturabteilung des Grossen Palastes aus den aufgestellten Plänen sprachen, zu berühren, wir können nur zwei dieser Strömungen hervorheben, die in ausgeführten Bauwerken auf der Pariser Ausstellung das Deutschtum zu spiegeln versuchten: das ist die malerische Richtung der deutschen Renaissance, die im deutschen Repräsentationshause zur Geltung kam, und der

mit dem Charakter des Reichstagshauses verwandte „imperialistische“ Monumentalstil, der in Hoffackers dekorativen Arrangements wiederklang.

Der heimische Baucharakter der Renaissance hat in Deutschland in den beiden letzten Jahrzehnten für bürgerliche Bauten einen allgemeinen Sieg errungen, der nicht in Zufälligkeiten beruht, sondern in der sinngemässen Befriedigung baulicher, durch Klima und Material bedingter Bedürfnisse, die diese Bauweise bietet. Man hat die schwülstigen dekorativen Zuthaten, die anfangs vorherrschten, völlig abgestreift und arbeitet mit dem Reiz der Silhouette, der Schattenwirkung malerisch gruppierter Gebäudeteile, der Farbenwirkung von roter Dachfläche, hellem Putzton und wärmeren Steinpartien, — oftmals kommt die Wirkung von Fachwerk in den oberen Gebäudeteilen noch hinzu. Alle diese Mittel waren beim „Deutschen Hause“ in Bewegung gesetzt und sie haben vermöge einer gewissen Liebenswürdigkeit ihre Wirkung beim grossen Publikum nicht verfehlt; was aber Schöpfungen dieser Art ihren eigentlichen intimeren Kunstwert verleiht, nämlich der Eindruck, als müssten sie mit der Selbstverständlichkeit eines organischen Gebildes so gestaltet sein, wie sie es sind, — das fehlte diesem Bau. Man hatte das Gefühl, als könnte man all diese reizvollen Motive von Erkerchen und Türmen und Giebeln auch noch anders zusammenstellen, vor allem aber, als könnte man unbeschadet dies und jenes weglassen, und deshalb wurde man trotz allen Geschicks den Eindruck von Theaterrenaissance nicht los. Einheitlicher waren die Effekte in dem grosszügigen Treppenraum des Inneren zusammengehalten, nur störte hier manchmal ein Missverhältnis in den Massstäben der dekorativen Mittel.

Wo Radke in freierem dekorativen Stil arbeitet, erschien er glücklicher als in der Welt der deutschen Renaissance, so hatte er prächtige und wirkungsvolle dekorative Arrangements für verschiedene deutsche Abteilungen gemacht, die in ihrem Charakter der Monumentalsprache sehr verwandt waren, die auch Hoffacker für seine Schöpfungen gewählt hatte.

Die Franzosen nennen diesen deutschen Monumentalstil „style Guillaume II.“, ohne die Ironie zu verstehen, die darin liegt, dass er anknüpft an die Traditionen, die das deutsche Reichstagshaus in schnellem Siegeslauf in der jüngeren deutschen Architektenwelt grossgezogen hat. Die Eigentümlichkeit des Stiles liegt vor allem in der Art, wie üppige dekorative Effekte von Cartouchen, Wappen und

Maskenwerk in strenger Contour zusammengehalten werden zwischen grossen glatten Flächen. Schlichte Pfeiler und geradlinig gefügte Massen mit wenigen, aber kräftigen Profilen geben die Struktur des jeweiligen Gebildes wieder. Hoffacker hatte den Geist dieses Stiles in seinem Ehrenhof der kunstgewerblichen Abteilung durch einen festlichen Aufbau zur Geltung gebracht. Er suchte durch die Kraft der Massen den Blick so zu konzentrieren, dass man die Eisenkonstruktion der Halle, die oben ungelöst an diese Architektur ansetzt, zu vergessen geneigt war. Die repräsentative Tendenz hatte er volltönend zum Ausdruck gebracht, aber er hatte dabei auch den Raum für die einzelnen Aussteller mit grosser Vielseitigkeit disponiert. Keine Abteilung hatte so gut verstanden, die einzelnen Ausstellerräume durch die Disposition voneinander zu isolieren, so dass jede für sich etwas Abgeschlossenes blieb, und keine hatte die Treppenaufgänge zur oberen Etage so wirkungsvoll zu Ausstellungsobjekten benutzt.

Hoffacker zeigte sein dekoratives Geschick auch in verschiedenen Gruppenarrangements der grossen Industriehalle, wo die Architekturen der deutschen Abteilungen, trotzdem sie im einzelnen völlig verschieden waren, doch einen gewissen Zug der Verwandtschaft aufwiesen, der vielleicht gar nicht so stark aufgefallen wäre, wenn man nicht inmitten all des Fremdartigen einen schärferen Instinkt für Aehnlichkeits-Nuancen bekommen hätte. Ob nun Rieth einen grossen hölzernen Tonnenbogen mit Velarienschmuck, ob Radke ein riesiges Eisenthor, ob Hoffacker einen triumphbogenartigen Pavillon schuf, ein ähnliches dekoratives Empfinden in der Behandlung des Ornamentalen, in dem Geist der festlich prunkenden Linie kehrte wieder, so dass wir hier etwas wittern konnten von einer spezifisch deutschen Kunst auf dem Gebiet des Dekorativ-Monumentalen.

Und von hier führen wieder ganz leise Fäden herüber, die uns die Oesterreicher und Deutschen als enger zusammengehörig gegenüber den Anderen erscheinen liessen. Aeusserlich ist zwar vieles grundsätzlich verschieden: was bei uns mit schwerem Pomp auftritt, ist dort elegant, was bei uns derb erscheint, ist dort eher weiblich, und doch ist gerade in architektonischen Aufbauten zwischen den Deutschen und den Meistern, die zum Stabe Otto Wagners gehören, eine Verwandtschaft in den dekorativen Prinzipien zu fühlen; Hoffackers Parfumeriepavillon könnte z. B. auch von einem Wiener erbaut worden sein.

Im Ganzen geben wir uns viel architektonischer als die Wiener, ihre dekorativen Arrangements haben etwas durchweg Kunstgewerbliches. Was bei ihnen sofort ins Auge fällt, ist der einheitliche Charakter aller ihrer Veranstaltungen, der unsern bunten, individuellen Versuchen gegenüber den Eindruck erweckt, als wäre die Stilsprache, mit der wir noch kämpfen, in Oesterreich bereits Gemeingut geworden. Mit verblüffender Sicherheit werden hier die Effekte verteilt, die mannigfachen Aufgaben scheinen spielend gelöst zu sein. Der grosse Hof der kunstgewerblichen Abteilung war z. B. die einzige Lösung, die das Eisenwerk der grossen Halle so gut wie ganz durch die Dekoration überwandt; während die Holländer sich im Holz dem Eisen anpassten, während die Deutschen durch gewaltige Effekte das Eisen übertrumpfen wollten, hatte man hier anmutig schmückend den Zwiespalt verdeckt. — Es ist die Frage, ob der Eindruck Oesterreichs auf dieser Ausstellung nicht der Wirklichkeit gegenüber ein falsches Bild giebt: auf der einen Seite ist diese Stilsprache nicht so allgemein verbreitet, wie es hier schien, denn es sind immer wieder dieselben Architekten des Ver Sacrum, Baumann, Hoffmann, Fabiani, die zu Worte kommen, andrerseits darf man nicht vergessen, dass dieser Stil an der Ausstellungsdekoration in Wien grossgezogen ist, und dass es deshalb kein Wunder ist, wenn er sich für Ausstellungsaufgaben so trefflich eignet. Wir haben mit einem Worte einen Stil vor uns, dessen Spezialität die Ausstellung ist, und es ist noch zu erweisen, wie er sich bewährt, wenn er in weiterem Umfang in den Ernst des Lebens der eigentlichen Architektur eintritt. Ob dann die Eigenschaften, die hier Vorzüge bedeuten, die spielende Eleganz, die weibliche Grazie sich hereinzufinden vermögen in den Zwang tektonischer Strenge und den Eindruck abstreifen, bloss dekorative Zuthat zu sein? — Wie sich die jungen Oesterreicher in der Aussenarchitektur geben, dafür erhielten wir in ihrem Repräsentationshaus, das in den prächtigen Formen Fischer von Erlachs geschickt erbaut war, keinen Aufschluss, auch Olbrich, der in seinen Innenräumen am architektonischsten erschien, hat noch keine vollwertige Antwort darauf gegeben, und Otto Wagner zeigt bisher gerade bei Aussenarchitekturen am deutlichsten seine Abhängigkeit vom Empire. So ist uns Oesterreich die Probe noch schuldig ob dieser Ver-sacrum-Geist eine allgemeine Lebenskraft oder nur eine dekorative Bedeutung hat; — dass das letztere in hohem Maasse der Fall ist, hat die Pariser Ausstellung bewiesen.

Neben dem Glanz, den vor allem die Dekoration der Oesterreicher, aber auch die modernen Versuche der Deutschen und der Franzosen auf der Ausstellung entfaltet haben, war der Eindruck Englands doppelt lehrreich. England war in seinen Gesamtarrangements mehr als bescheiden aufgetreten, ja man kann vielfach sagen, es verschwand gänzlich, und doch errang es innerlich gerade in Bezug auf die stilistischen, dekorativ-architektonischen Fragen, die uns hier beschäftigen, einen grossen Sieg. Steht Deutschland unter der Signatur individueller Versuche, Oesterreich unter der Signatur der Improvisation, so entfaltet sich die Macht Englands gerade diesen Zügen gegenüber: es steht unter der Signatur der Tradition.

Das, was es in Paris zeigte an architektonischen Momenten, war gar nicht besonders originell, erstaunte nirgends durch besonders geistreiche Einfälle oder schlagende Individualität, aber es trug dafür den Stempel des Selbstverständlichen; es erschien als der natürlich entstandene Ausfluss einer alten durchgereiften Kultur. Und das kann keines der anderen Völker bisher von seinen modernen Bestrebungen sagen; sie alle zeigten sich in einem besonders ausstudierten Festgewande, zum Teil sogar im Maskenkostüm, England aber kam daher im einfachen eleganten Strassenkleide des Alltags und eigentlich übertraf es damit alle. Dabei ist es ein blosser Zufall, dass von den grossen Firmen gerade Waring & Gillow oder Heal & son ausgestellt hatten, es konnten auch andere Firmen sein und wir würden keinen wesentlich anderen Eindruck haben, denn es ist in der englischen Kunst etwas Typisches, das sich durch die Weiterentwicklung einheimischer, aus der Zeit Jakobs I. und der Königin Anna herrührender Traditionen herausgebildet hat und das in allen Variationen doch als Grundzug bleibt.

Das bezieht sich vor allem auf die Innenarchitektur. In England ist es nicht das Restaurant und das Waarenhaus, was den Ton in der modernen Bewegung angiebt, sondern das Wohnhaus mit all seinen Details und Anforderungen; und diese Anforderungen werden in der Regel nicht gedeckt durch einzelne mehr oder minder komplizierte bewegliche Möbel, sondern wir sehen die Tendenz, das ganze Zimmer als eine architektonische Einheit zu betrachten und die Möbel so weit als irgend möglich in den Organismus des Raumes fest eingebaut hereinzubeziehen. Es ist klar, dass dies Bestreben seinen Einfluss haben muss auf Gestaltung von Thüren, Fenstern und Nischen, und so entsteht dies sympathische Ineinandergreifen aller

architektonischer Faktoren des Hauses, das dann, von innen heraus entwickelt, dem Aeusseren des Gebäudes den eigentümlichen, individuellen Stempel der Gruppierung und Fensterteilung aufdrückt. Während das offizielle „Englische Haus" der Ausstellung in seinem Inneren zum grössten Teil den neuzeitlichen Standpunkt dieser Wohnhauskultur wiederspiegelte, war es in seinem Aeusseren ein historisches Gebilde, — aber das fällt charakteristischerweise gar nicht schwer ins Gewicht, und die Gesamtleistung blieb trotzdem ein treffliches Bild des heutigen England, da es den deutlichen natürlichen und in keiner Weise hemmenden Zusammenhang mit der heimatlichen Entwickelung zeigte, die Englands Kunstbewegung so fest und stetig macht.

Auch von Englands Monumentalarchitektur bekamen wir eine kleine Probeausgabe in Paris. Der Pavillon der „Peninsular and Oriental Steamship Company" war eine der vornehmsten Leistungen der ganzen Ausstellung. Der kleine schlichte Kuppelbau, dem ein griechisches Kreuz zu Grunde lag, zeigte, wie charakteristisch der Architekt auch in Anlehnung an Renaissanceformen durch eigentümlich modifizierte Proportionen zu wirken vermag; vor allem aber sahen wir hier, wie Architektur und Schmuckkunst sich so harmonisch zu verbinden vermögen, dass man glauben könnte, Architekt, Bildhauer und Maler seien dieselbe Künstlerpersönlichkeit. Colcutt, Jenkins und Moira, drei Künstler ersten Ranges, hatten hier zusammengearbeitet, und ihr treffliches Ensemble machte das Fehlen so mancher anderer charakteristischen Künstlererscheinung Englands zum grossen Teile wett.

Wenn wir Amerika mit England zusammen nannten, so liegt der hauptsächlichste Grund dafür darin, dass auch hier, ganz ähnlich wie in England, die moderne Bethätigung eng mit dem täglichen Leben verwachsen ist und nichts mehr an sich hat von der blossen Luxuskunst, die nur für Ausstellungen oder Liebhaberzwecke schafft; England gegenüber ist aber der grosse Unterschied, dass diese Richtung einstweilen in viel kleineren Kulturinseln ihr Leben fristet, und daneben jene reizlose platteste Nüchternheit herrscht, die das Innere des Repräsentationshauses so unverhohlen schilderte; der Mangel an historischer Tradition ist eben in einer Kultur niemals ganz zu ersetzen, er zeigt sich in der kühlen Herübernahme von Formelementen, die nicht gefärbt und versetzt werden können mit dem heimischen Geschmackssaft, der schliesslich doch mehr oder minder

deutlich erhalten in den europäischen Kulturvölkern schlummert und jenem internationalen Zuge einer modernen Kunst wohlthuend entgegensteht, der ja bei der allgemeinen Verbreitung jeder Leistung in unsern Tagen eine grosse und deutliche Gefahr darstellt*).

Der grosse Erfolg, den die nordischen Völker in Paris errungen haben, liegt gerade darin begründet, dass sie in ausgesprochenster Weise einen spezifisch volkstümlichen Charakter zur Schau trugen. Während die meisten anderen Völker mit fürstlichen Palästen in der Strasse der Nationen erschienen waren, traten sie in dem anspruchslosen schlichten Kleid ihrer Holzbauten auf, und seltsam, — sie verschwanden nicht nur nicht, sondern sie schlugen ihre Nachbarn durch die Echtheit und Originalität, die hier auf kleinem Raum konzentriert war. Dieser schindelbekleidete Pavillon Schwedens mit den energischen Linien seines Turmes, diese phantasievollen Schnitzereien des Norwegischen Hauses, die ländliche Anmut des Dänischen Gebäudes liessen alles ringsumher gekünstelt und unecht erscheinen, und zumal Finnland, das im Geiste einer nordisch-romanischen Kirchenanlage eine Originalität der Ornamentik und eine Monumentalität der Silhouette entwickelte, die vorbildlich erscheint, bereitete eine grosse künstlerische Ueberraschung.

Wenn wir lange Zeit hindurch raffinierte Treibhauspflanzen um uns gehabt haben und kommen dann plötzlich in die wohlgepflegte Zucht eines einfachen bürgerlichen Blumengartens, so erkennen wir doppelt, welcher Reiz in der schlichten Grazie, in der ungebrochenen festen Farbe, der einfachen, klaren Grundform solcher unberührten Pflanze liegt; so ist es etwa mit dieser nordischen Kunst. In urwüchsiger Natürlichkeit tritt sie uns auf der Ausstellung entgegen, schlichte Formen, starke Farben, solide aber einfache Technik, das spricht aus ihr und erscheint uns dem kultivierten, hyperverfeinerten Geschmack gegenüber, dem wir sonst begegnen, wie ein Stück Kraft. Die Architektur-Ausstellungen dieser Länder zeigten, dass dieser Geist nicht auf die ländlichen Effekte beschränkt ist, die uns vorwiegend in den ausgeführten Architekturen der Ausstellung entgegentraten. Dänemark besitzt in Rosen, Plesner, Kampmann, Architekten, die auch dem städtischen Ziegelbau charaktervolle Bildungen abzugewinnen verstehen, vor allem aber ragt Schweden hervor, das auch in der

---

*) F. Schumacher, das Bauschaffen der Jetztzeit und historische Ueberlieferung. Leipzig, Eugen Diederichs, 1901.

Steinarchitektur einen eigentümlichen nationalen Charakter von hoher Kraft entwickelt hat. Boberg, der sich als ungemein vielseitiger Meister zeigt, — das Pariser Haus und der monumentale Palast der schönen Künste auf der 1897er Stockholmer Ausstellung bezeichnen sein bewegliches Können, — sowie Hedlund und Rasmussen traten vor allem hervor, aber es war kaum ein Blatt in der schwedischen Architekturabteilung, das nicht Interesse einflösste und Zeugnis ablegte von einer seltenen Einheitlichkeit des nationalen Wollens.

So weist uns die nordische Völkergruppe, deren Erscheinen vielleicht einen der charakteristischsten und überraschendsten Züge der Pariser Ausstellung ausmachte, mit Macht auf das Volkstum zurück, und es ist das ein ganz eigentümliches Resultat dieser Veranstaltung an der Jahrhundertwende, die den Triumph der internationalen Kultur darzustellen bestimmt erschien. Wir können vielleicht gerade aus diesem Sieg alles ausgesprochen Nationalen am meisten für uns lernen; nicht als ob wir eine Art ästhetischer Schutzzollpolitik fremden Einflüssen gegenüber anstreben sollten, nein, wir müssen heute den Blick überall haben und überall neue Eigenschaften uns zu eigen zu machen trachten; aber wir müssen versuchen, das Fremde unsrem Wesen zu assimilieren und es den Errungenschaften unserer heimischen Umgebung unterzuordnen. Mit einem Worte, der internationale Charakter, den die moderne Geschmacksbewegung anfangs anzunehmen schien, ist weder nötig noch erstrebenswert und gerade die Architektur, die mit ihrem Boden enger verwachsen ist als jede andere Kunst, ist vielleicht bestimmt, in dieser Beziehung die viel freiere kunstgewerbliche Bewegung heilsam zu regulieren.

